التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ -١٦٧)/ صيف -خريف ٢٠٢٢

في التجديد والحداثة

أ.د. فاروق اسليم

بمبادرة من اتّحاد الكتّاب العرب (مجلّة التّراث العربيّ)، وبالتشارك مع جامعة دمشق (كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة) ومع اتّحاد الحرفيّين في الجمهوريّة العربيّة السوريّة عُقد في مبنى كلّيّة الآداب بجامعة دمشق مؤتمرٌ تحت عنوان (الحداثة والتّجديد في التّراث العربيّ)، ورافقه معرضٌ نوعيّ شامل لعشرات الحرف التقليديّة السوريّة، وذلك ابتداء من ١٦/١٠/ ٢٠٢٢ حتّى ٢٠/١٠/ ٢٠٢٢.

وقد شهد مدرّجُ المؤتمرات، في كلّيّة الآداب بجامعة دمشق، حفلَ الافتتاح وإقامة جلسات محاور المؤتمر كلّها. أمّا حفلُ الافتتاح فحضره الدكتور أمين فرع جامعة دمشق لحزب البعث العربيّ الاشتراكيّ، وابتدأ بكلمة لرئيس اتّحاد الكتاب العرب، ثمّ لرئيس جامعة دمشق راعي المؤتمر، تلت ذلك كلمات لرئيس اتّحاد الحرفيّين، ثمّ للباحثين المشاركين في أعمال المؤتمر، وكانت كلمة الختام لعميد كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تلا ذلك توزيع دروع تكريم، قدّمها المشاركون في المؤتمر لعشرة سوريّين ممتازين في مجال خدمة التراث اللامادي والحفاظ عليه.

وأمّا محاورُ المؤتمر فكانت سبعة (مداخل إلى التراث والحداثة – حفظ التراث وتنظيمه –العلوم التطبيقيّة/رؤى تاريخيّة – العلوم التطبيقيّة/تقنيّات إبداعيّة – العلوم التطبيقيّة/ الحيل والبصريّات – اللغة والنحو والنقد – الأدب والنقد)، وقد شارك فيها اثنان وعشرون باحثًا، ينتمون إلى اتّحاد الكتّاب العرب وهيئات تدريسيّة في جامعات سوريّة وعربيّة، ومؤسّسات مدنيّة.

خُصّصتْ جلسةٌ لكلّ محور، وشهدت جلساتُ المؤتمر كلّها حواراتٍ معمّقة، ولا سيّما الحوار حول إمكانيّة أن يصلح مصطلح الحداثة أو لا يصلح لقراءة التراث العربيّ، وكان ذلك من مظاهر نجاح أعمال المؤتمر في إحداث تفاعلٍ علميّ واجتماعيّ ناجح بين الباحثين المشاركين في المؤتمر من جهة وبين أعضاء الهيئة التعليميّة في جامعة دمشق وطلّابها من جهة ثانيّة.

ويتضمّن هذا العدد من مجلّة (التراث العربيّ) محورًا للعلوم التطبيقيّة والتراث اللامادي، وفيه ثلاثة بحوث محكّمة، أُلقيت في جلسات المؤتمر، وهي للسادة الباحثين: أ . د عمّار النهار (جامعة دمشق –اتّحاد الكتّاب العرب)، وأ م د محمّد علي حبش (جامعة دمشق)، وأ د فايز الداية (جامعة حلب–اتّحاد الكتّاب العرب). وثمّة بحوث أخرى نوقشت في تلك الجلسات، وستنشر في أعداد قادمة، مع وجود توجّه لنشر بحوث المؤتمر في كتاب خاصّ بها.

إنّ نجاحَ مؤتمر (الحداثة والتجديد في التراث العربيّ) الذي أُقيم بمبادرة من هذه المجلّة واستقطابَ عدد من الباحثين الممتازين سوريًّا وعربيًّا، ومن طلّاب الدراسات العليا، للنشر فيها –أمران يُمثّلان نجاحًا للمجلّة، وثقةً قويّة بها؛ ففي هذا العدد محوران آخران: **الأوّل** للدراسات الأدبيّة والنقديّة، وفيه ثلاثة بحوث للسادة أ. د أحمد عبد القادر صلاحيّة (جامعة حلب–اتّحاد الكتّاب العرب)، و أ. م. د محمّد فؤاد نعناع (جامعة الكويت) و أ. م. د ميساء يوسف عليّ (جامعة تشرين)، **والثاني** لطلّاب الدراسات العليا، وفيه بحثان: الأوّل للطالبة نغم إبراهيم من جامعة تشرين بإشراف أ د عدنان أحمد، والثاني للطالب من محمّد هندي المدحلي، من جامعة دمشق، بإشراف أ د عبد الكريم حسين، والأستاذان المشرفان عضوان في اتّحاد الكتّاب العرب.

وفي هذا العام (٢٠٢٣م) تستقبل مجلّة (التراث العربيّ) عامها الرابع والأربعين، وهي تتطلّع نحو التطوير والتحديث لتوجهاتها البحثيّة والمعرفيّة، ولإجراءات المراسلات والتحكيم وفق المنظومة المتبعة في وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ في الجمهوريّة العربيّة السورية. وبناء على ذلك يسرّ المجلّة أنّ تستقبل، من الزملاء بخاصّة، مقترحاتٍ لتطوير المجلّة، وبحوثًا مناسبة للنشر في محاور بحثيّة إشكاليّة، تتّصل بقضايا التراث العربيّ وعلاقتها بالواقع الثقافيّ فكرًا وإبداعًا ونقدًا.

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ -١٦٧)/ صيف -خريف ٢٠٢٢

دور علماء الحضارة العربية الإسلامية في تأسيس العلوم الحديثة أبحاث الفضاء نموذجاً

أ . د. عمار محمد النهار (*)

الملخَّص:

يتحدث هذا البحث عن عدد من علماء الحضارة العربية الإسلامية الذين أسهموا في دراساتهم عن الفضاء بإنجازات صُنِّفت أنها إنجازات عالمية، ومنهم وأولهم: الحسن بن الهيثم، الذي أبدع دراسات عديدة وجديدة عن الفضاء، والصوفي عبد الرحمن بن عمر بن محمد بن سهل، الذي علَّل استخدام منازل القمر بالاعتماد على الشهر القمري، وابن الزرقالة أبو إسحق إبراهيم بن يحيى التجيبي النقاش، صاحب (الصحيفة الزرقالية) والبوزجاني محمد بن محمد بن يحيى بن إسماعيل بن العباس، الذي أبدع معادلة السرعة، وابن يونس أبو سعيد عبد الرحمن بن أحمد، الذي أثبت تزايد حركة القمر وحساب ميل دائرة البروج، والكاشي غياث الدين جمشيد بن مسعود بن محمود، أول من اكتشف أن مدارات القمر وعطارد إهيليلجية، وابن الشاطر علي بن إبراهيم، الذي قدَّم إنجازات فلكية مذهلة، كان لها الأثر الكبير في الدراسات الغربية، وخاصة عند كوبرنيكوس.

كما رصد البحث الآثار العلمية العربية الإسلامية في أبحاث الأوروبيين بما يخص دراسات الفضاء، وكيف أنَّ معظم هذه الدراسات الإبداعية الفضائية لعلماء الحضارة العربية الإسلامية نُسبت ظلماً إلى عدد من علماء الغرب.

كلمات مفتاحية: الفضاء _ ابن الهيثم _ الصوفي _ ابن الزرقالة _ ابن يونس _ الكاشي _ ابن الشاطر _ كوبرنيكوس.

* عضو هيئة تدريسيّة، في قسم التاريخ، بجامعة دمشق، عضو اتّحاد الكتّاب العرب، جمعيّة البحوث والدراسات.

_ **المقدمة:**

كان لعلماء الحضارة العربية الإسلامية الفضل الكبير في الدراسات الفضائية، تلك الدراسات التي تم الاستناد عليها في تحقيق إبداعات العصر الحديث، وتكثر إنجازات علماء حضارتنا في هذا المجال، ومن ذلك أنَّه كان لهم الفضل في اكتشاف الكثير من النجوم والكواكب المعروفة في عصرنا، ومازالت حتى اليوم تحمل الأسماء العربية، كما أنَّ الكثير من الاصطلاحات العربية في علم الفلك ما زال مستعملاً حتى اليوم، فمن ذلك مجموعة الطائر **Altair**، ومجموعة **Deneb** وأصلها الذنب، و**Familheut** وأصلها فم الحوت، و**Bet-Elgeuse** وأصلها بيت الجوزاء، و**Anka** وأصلها العنقاء، و**Aldebran** وأصلها الدبران، و**Al-mucantar** وأصلها المقنطرة، و**Azimuth** وأصلها السموت، وهي تزيد عن ١٥٠ اسماً ومصطلحاً.

وكان لعلماء حضارتنا الفضل في رسم خرائط ملوَّنة للسماء، وألَّفوا كتاباً عن النجوم الثوابت به خرائط مصورة ويبيِّن مواضع ألف نجم، وهم أول من أثبت بالتجربة والمشاهدة والحساب نظرية أنَّ الأرض كروية، ففتحوا الطريق أمام كوبرنيكوس عام ١٥٤٣م / ٩٥٠هـ لكي يُثبت هذه النظرية.

وكذلك حسبوا أبعاد الشمس والقمر والزهرة والمريخ وعطارد وزحل والمشتري عن مركز الأرض، واكتشفوا طبيعة الغلاف الجوي حول الأرض، وقدّروا ارتفاعه بـ ١٥ كيلو متراً، وهو ما يطابق الحساب الحديث اليوم.

وقد ابتكر علماء الحضارة العربية الإسلامية تقاويم شمسية فاقت في ضبطها وإتقانها كل التَّقاويم السابقة، وحسبوا أيام السنة الشمسية بأنها ٣٦٥ يوماً وست ساعات وتسع دقائق وعشر ثوان، فكان الخطأ في حسابهم بمقدار دقيقتين و٢٢ ثانية حسب العلم الحديث.

واكتشفوا الكلف على وجه الشمس، وفسَّروه بأنَّه بسبب عبور عطارد أمامها، وفسَّروا الكثير من الظواهر الفلكية والفضائية والضوئية؛ مثل الكسوف والخسوف والطيف وقوس قزح[١].

(١) انظر لهذه الإنجازات: عمالقة منسيون، ص١١-١٧.

لقد قدم كثير من علماء الحضارة العربية الإسلامية دراسات واكتشافات عن القمر، ينبغي علينا أن نظهرها، وأن نعيد التدقيق فيها كما فعل ويفعل الغربيون، وهذه دعوة للتوجه نحو تحقيق المخطوطات الفلكية العربية الإسلامية، إذ لم يبلغ المحقق منها سوى ما نسبته ٥ %، وهذه الـ ٥ % أظهرت إنجازات أذهلت العلم الحديث!!.

أولاً_ الصوفي وأبحاث الفضاء:

من علماء الفضاء في الحضارة العربية الإسلامية الصوفي عبد الرحمن بن عمر بن مُحَمَّد بن سهل الصوفي (ت٣٧٦ هـ = ٩٨٦م)، أبو الحسين الرازي. وُلد في الري وعاش فيها، وعُدّ من أعظم فلكيّي العرب المسلمين. اتصل بعضد الدولة البويهي، وصار منجمه، فبنى له مرصداً خاصاً به في حدائق قصره، وانقطع إليه، يرصد النجوم ليلة بليلة، فتوصل إلى اكتشافات فلكية مهمة لم يُسبق إليها.

اتبع الصوفي في أرصاده منهجاً علمياً دقيقاً يقوم على المشاهدة والمعاينة المباشرة والمتابعة اليومية، والتسجيل المستمر لكل ما يشاهده أو يكتشفه عن الأجرام السماوية يرسمها بالألوان ويمثلها على هيئة إنسان أو حيوان أو شيء ما[(١)].

وقد تُرجمت كتب الصوفي إلى عدد من اللغات، ففي سنة ١٨٧٤م = ١٢٩١هـ نشر (شيلرب) الفلكي الدانماركي ترجمة فرنسية لكتابين عربيين من كتب الصوفي، أحدهما في المكتبة الملكية بكوبنهاجن، والثاني في بطرسبورغ[(٢)].

وقد توصل الصوفي أثناء مراقبته لحركة دائرة البروج في السماء ودراسة حركة ما يسمى بالاعتدالين إلى أنها تتحرك درجة واحدة كل ٦٦ سنة، وكانت حسابات بطليموس كل ١٠٠ سنة، وعلى الحسابات الحديثة كل ٧١ سنة، أي: أن الفارق بين الصوفي والمراصد الحديثة العملاقة بأدواتها لا يتجاوز الخمس سنوات.

ورسم الصوفي خريطةً للسماء بدقة فائقة حسب مواضع النجوم وأحجامها مقدراً إشعاع كل منها، فتبين فيما بعد أن تقديره متوافق تماماً مع قانون العالم (فخر)، وهو أول من وضع جداول دقيقة للنجوم الثابتة.

(١) انظر لترجمته: إخبار العلماء، ص١٥٢-١٥٣ ومعجم المؤلفين٢/١٠٤ وموسوعة الأوائل والمبدعين٣/ ص٥٨٠-٥٨١.

(٢) تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص١٩٤-١٩٦.

امتازت أرصاده في أنه لم يذكر لون الشعرى مع أن بطليموس وغيره قالوا إن لونها ضارب إلى الحمرة، فكأن احمرارها قد زال في أيامه، وصار لونها كما هو الآن، وهذا ما أثبته المختصون الذين بينوا أن لون الشعرى كان أحمرَ في الأزمنة الغابرة(١).

وعلَّل الصوفي استخدام منجمي العرب لمنازل القمر باعتمادهم على الشهر القمري، فقال: إن كثيرين يحسبون عدد النجوم الثابتة ١٠٢٥، والحقيقة أن عدد النجوم الظاهرة أكثر من ذلك، والنجوم الخفية أكثر من أن تحصى. وعدّ ١٠٢٢ من النجوم، ٣٦٠ منها في الصور الشمالية، و ٣٤٦ في دائرة البروج، و٣١٦ في الصور الجنوبية(٢).

واكتشف الصوفي السديم(٣) في السماء، حيث امتاز كتاب الصوفي (صور الكواكب الثابتة) برسومه الملونة للأبراج وبقية الصور السماوية، رسم فيه أكثر من ١٠٠٠ نجمة صورها على هيئة الناس أو الحيوانات، ومنها صورة رجل في يده اليسرى سيف، ومنها ما هو على هيئة امرأة جالسة على كرسي له قائمة كقائمة المنبر.

وهذا السديم لم تعرفه أوروبا حتى عام ١٦١٢م = ١٠٢١هـ، حين ظهر (سمعان ماريوس) وأعلن اكتشافه العظيم على العالم باكتشافه السديم الذي سبق أن ذكره الصوفي بدقة علمية كشيء مشاهد في عصره(٤).

ثانياً _ ابن الهيثم والفضاء:

هو أبو علي الحسن بن الهيثم البصري نسبةً لمسقط رأسه البصرة في العراق، المبدع في علوم الفيزياء وبخاصة البصريات، فلُقب لذلك ببطليموس الثاني. نبغ إلى جانب البصريات بالفلك والهندسة والفلسفة والمنطق والموسيقى، وأتقن الطب وصنّف فيه وإن لم يمارسه، كان كثير الترحال في طلب العلم، فزار فارس والأهواز والشام.

(١) تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص١٩٤-١٩٦ وموسوعة الأوائل والمبدعين ٣/٥٨٠ - ٥٨١.

(٢) تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص١٩٤-١٩٦ وموسوعة الأوائل والمبدعين ٣/٥٨٠-٥٨١.

(٣) السديم أجرام سماوية متوهجة كبيرة الحجم، تتكون من غازات شديدة الحرارة، وتدور حول نفسها، وتظهر كأنها سحابة رقيقة.

(٤) موسوعة الأوائل والمبدعين٣/٥٨٠-٥٨١ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص١٩٤-١٩٥.

لقد دأب ابن الهيثم منذ نعومة أظفاره على طلب العلم من مصادره المختلفة، فعكف على قراءة كل ما وقع في يده من مؤلفات الهنود والفرس واليونان وقدماء المصريين وغيرهم، حتى أصبح ذا ثقافة موسوعية شاملة، يدل على ذلك أنه عاش في أواسط القرن الرابع الهجري = العاشر الميلادي، هذا القرن الذي يعد من أزهى العصور العباسية في الآداب والعلوم، فحركة العلم كانت ناشطة في جميع حواضر المملكة الإسلامية، بما فيها بغداد والكوفة والبصرة والقاهرة.

كانت هندسة البناء إحدى علامات نبوغه المبكر، فذُكر أن سكان البصرة كانوا يلجئون إليه ليضع لهم رسوم وتصحيحات بيوتهم الهندسية، وعند حصولهم على مبتغاهم كانوا يعهدون إلى البنّائين والعمال بأمر تنفيذها وإنجازها.

كان للحسن مجلس علم يزدحم بالتلامذة الوافدين من سائر البلدان، وبينهم أمير من أمراء الشام ومعه تلميذ آخر كان يتعلم على يديه اسمه مبشر بن فاتك القائد. توفي سنة ٤٣٠ هـ = ١٠٣٨م(١).

وقد وضع ابن الهيثم طريقة لاستخراج ارتفاع نجم القطب على غاية التحقيق وما تزال إلى الآن تستعمل بالآلات الحديثة، ووصل بواسطتها إلى حسابات وأرصاد تكاد تخلو من الأخطاء، وتتطابق مع الحسابات الحديثة، واخترع بعض آلات الرصد، وأصلح بعضها مثل ذات الحلق، وحسب ارتفاع الغلاف الجوي وقدّره بدقة عالية (١٥كم٢)، وتوصل إلى أن القمر من دون الأجرام السماوية الأخرى يستمد نوره من ضوء الشمس ولا يضيء بذاته، وبذلك توصل إلى ظاهرة التظليل وكتب عن تطبيقها، ونفى الخرافة التي كانت سائدة في الشرق والغرب أن (الغول) هو الذي يبتلع القمر.

كانت نتائج ابن الهيثم معروفة تماماً لدى أوروبا، وخاصة فيما بين القرنين السادس والسابع الهجريين = الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وكان ذلك بواسطة (جون بيكام) ونهل من ابتكاراته علماء كثيرون في القرن الحادي عشر الهجري = السابع عشر الميلادي، وفي مقدمتهم العالم المشهور (كبلر).

(١) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص٥٥٠-٥٦٠ وإخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص١١٤-١١٦ وأعلام الحضارة العربية الإسلامية٢/٣٠٢ -٣٠٣. ابن الهيثم، طباع، ٤٥-٦٩.

وابن الهيثم هو أول من شرح ظواهر قوس قزح والكسوف والخسوف، وكتب في علم الظل والعدسات المقعرة والمحدبة، وتوصل إلى أن القمر من دون الأجرام السماوية الأخرى يستمد نوره من ضوء الشمس ولا يضيء بذاته، وبذلك توصل إلى ظاهرة التظليل وكتب عن تطبيقها[١].

ومن الظواهر الجوية التي بحث فيها؛ الهالة التي تبدو محيطة بالشمس أو القمر، وعزا وجودها للانكسار، حينما يكون الجو مشبعاً بالبلورات الصغيرة من الثلج أو الجليد، فإن الضوء الذي يمر خلالها ينكسر وينحرف بزاوية معلومة، ومن ثم يصل الضوء إلى العين كأن مبعثه فقط حول الشمس أو القمر[٢].

وبعد إبداع ابن الهيثم للعدسات، توالى الاهتمام بصناعة العدسات ودراستها على أيدي كثير من علماء الغرب معتمدين بشكل شبه كامل على أبحاث ابن الهيثم، وظلوا كذلك حتى توصل جاليليو لعمل أول تلسكوب له، وتمكن من رصد جبال القمر، فبدأت نهضة فلكية، أدت في نهاية المطاف إلى صعود الإنسان للقمر.

ولا سيّما هؤلاء - الأمريكيون منهم- قد اعتمدوا في نظرياتهم الرياضية على ابتكارات ابن الهيثم، فلمن إذن يعود الفضل؟!

قال حكيم مُحَمَّد سعيد رئيس مجلس العلوم في كراتشي بمناسبة الحفلة التذكارية التي أقيمت سنة ١٣٨٩ هـ= ١٩٦٩م لابن الهيثم في باكستان: «يعد وقوف الإنسان على سطح القمر أول مرة راجعاً بدون شك إلى التكنولوجيا الحديثة، ولو أخذنا كل شيء بعين الاعتبار، فإن ابن الهيثم يعد رائد هؤلاء العلماء الأمريكيين، حيث إن كل نظرياتهم الرياضية مقتبسة من ابتكارات أبي علي، ولهذا فإنه باستطاعتي أن أقول: إن لابن الهيثم عقلية القرن العشرين، وإن كان قد عاش في القرن العاشر، ومهما حاولت أن أصف عالمنا الكبير فإنني عاجز عن ذلك»[٣].

(١) عبقرية العرب في العلم والفلسفة، ص١٠٧-١١٠، ونوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات، ص١٣٨-١٤٠وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٢٦٢.٢٦٩ وأعلام الفيزياء في الإسلام، ص٥٦-٥٩ و١٦٢-١٦٧.

(٢) انظر الموسوعة العربية العالمية، (ابن الهيثم – العلوم عند العرب والمسلمين).

(٣) ابن الهيثم، ص١٢٩ ،١٣٠ وأعلام الفيزياء في الإسلام، ص١٦٨.

وقد صنَّف ابن الهيثم كتبًا عدّة تتحدث عن قضايا مثيرة عن القمر، منها كتابه (ماهية الأثر الذي يبدو على وجه القمر)، وقد بدأه بقوله: «قد اختلف أهل النظر في ماهية الأثر الذي يظهر على وجه القمر، وهذا الأثر إذا تؤمل واعتبر، وجد دائماً على صفة واحدة لا يتغير لا في شكله ولا في وضعه، ولا في مقداره، ولا في كيفية سواده، وقد تصرفت ظنون الناس فيه وتشتت آراؤهم»، ثم راح يعرض لآراء كثيرة في الموضوع نفسه ويستطرد في شرحها ثم يقول مبيناً بطلان هذه الآراء: «وجميع هذه الآراء تبطل وتضمحل عند تحقيق النظر، ونحن نبين فساد هذه الآراء، ثم نبين بعد ذلك ماهية هذا الأثر».

وبالفعل فإن ابن الهيثم يرد رداً علمياً على هذه الآراء ويثبت فسادها، ثم ينتقل إلى وجه الصواب في القضية قائلاً: «فقد بقي أن نبين ماهية هذا الأثر، فنقول: إن جوهر القمر مخالف لجوهر جميع الكواكب الباقية، والدليل على ذلك أن جميع الكواكب (النجوم) مضيئة من ذواتها لا من إشراق الشمس عليها، وقد بينا هذا المعنى بياناً واضحاً في كتابنا في أضواء الكواكب[1]، وإذا كانت الكواكب مضيئة من ذواتها من غير حاجة إلى إشراق الشمس عليها، وكان القمر غير مضيء من ذاته إلا بعد أن تشرق عليه الشمس، فجوهر القمر إذن مخالف لجوهر جميع الكواكب»، ويستطرد كثيراً في شرح هذه الظاهرة الممتعة والشائقة[2].

وفي كتاب آخر هو (في أضواء على الكواكب) يتحدث ابن الهيثم عن القمر أيضاً باهتمام واضح، ومن قوله في ذلك: «قد يظن قوم من المتفلسفين أن أضواء الكواكب مكتسبة من ضوء الشمس، وأن أجرامها في ذواتها غير مضيئة، وذلك لما قد استقر في نفوسهم من ضوء القمر، لأنهم لما وجدوا القمر مختلف الأحوال في مقدار ما يظهر مضيئاً من جرمه في انكسافه في وقت مقابلته للشمس إذا كان في حقيقة المقابلة تقرر في نفوسهم أن جرمه غير مضيء، وأن الضوء الذي يظهر فيه إنما يكتسبه من ضوء الشمس، ولما استقر ذلك في نفوسهم قاسوا أضواء الكواكب عليه وجوزوا أن تكون

(١) انظر: في أضواء الكواكب، ص ٢-٨.

(٢) ماهية الأثر الذي يبدو على وجه القمر، ص٣١-٥٦. وانظر النص الأجنبي للكتاب لكارل شوي: The Trace On The Moons Face.

الكواكب أيضاً على مثل ما عليه القمر من اكتساب الضوء، إلا أنهم لم يأتوا على ذلك ببراهين ولا مقاييس، وإنما اعتقدوه عن طريق التظني قياساً على ضوء القمر، ولما تقرر هذا المعنى على أسماعنا من قوم يعتقدونه دعانا ذلك إلى إمعان النظر في أضواء الكواكب وفي خواصها المطردة فيها، فظهر لنا عند تحقيق التظني أنها مضيئة من ذواتها بخاصة تخص جوهرها وليس واحد منها يكتسب الضوء من غيره سوى القمر فقط»[1]، ويستطرد في شرح ذلك أيضاً.

وفي كتابه (ماهية الأثر) يصل ابن الهيثم إلى نتائج على درجة كبيرة من الدقة العلمية، ومن تلك قوله: «فموضع الأثر إذن إنما ليس يقبل الضوء قبولاً تاماً، لأن فيه كثافة تعوقه عن القبول التام، وجميع القمر كثيف، وإذا كان ذلك كذلك، فموضع الأثر من القمر فيه كثافة زائدة على الكثافة التي في جميع جرم القمر، وهذه الزيادة هي التي تعوقه عن القبول التام».

ويقول: «وقد تبين أن كل جسم متلون إذا أشرق عليه ضوء قوي ظهر لونه رقيقاً أو فيه بعض الرقة، وظهر الضوء الذي فيه قوياً، وإذا أشرق عليه ضوء ضعيف ظهر لونه قوياً، أعني أشبع وأظلم من لونه إذا أشرق عليه ضوء قوي، ويظهر الضوء فيه ضعيفاً».

ثم يعلل ذلك ومن ثم ينقلنا إلى ظاهرة علمية قمرية جديدة، فيقول: « فإن القمر في الليلة الثانية والثالثة من الشهر تظهر استدارته ويظهر محيطه مضيئاً، ويظهر جرمه في وسط الاستدارة مظلماً، فلون القمر الذي يخصه هو لون مظلم، والضوء الذي يظهر فيه في سائر الأوقات إنما هو الضوء الذي يستفيده من الشمس إذا أشرقت عليه، والضوء الذي يحصل فيه من الشمس هو ضوء قوي، والقوة القابلة للضوء الذي فيه هي في غاية القوة، وأقوى من القوة القابلة التي في الأجسام الأرضية، فلفرط قوة الضوء الذي فيه، وفرط القوة القابلة فيه، خفي لونه المظلم الذي يخصه، مع ذلك فإن لونه قد كشف الضوء الذي حصل فيه، ولولا ظلمة لونه لكان ضوءه أقوى مما هو عليه، يدل على ذلك ما يظهر من ألوان الأجسام الأرضية إذا أشرق عليها ضوء الشمس»[2].

---

(١) في أضواء الكواكب، ص٢.

(٢) ورد هذا المقبوس والاثنان قبله في (ماهية الأثر الذي يبدو على وجه القمر، ص٥٣-٥٥).

ولابن الهيثم كتاب ثالث يختص بدراسة القمر وهو (ضوء القمر) ويثير فيه مباحث جليلة وصلبة، وفيه من أقواله: «إن كل ضوء يخرج من مقعر الفلك إلى سطح القمر في أوقات الاستقبالات ويصح أن ينعكس، فإن النقطة التي منها يصح أن يقع انعكاسه تكون قريبة من وسط السطح الظاهر من القمر، ويكون بعدها من محيط السطح الظاهر أكثر من بعدها من وسطه».

ويقول أيضاً: «وقد تبين أن الخطوط المماسة لمقعر الفلك يكون بعدها من محيط السطح الظاهر من القمر أكثر من بعدها من وسطه، وكل خط يخرج من مركز القمر إلى نقطة من مقعر الفلك من النقطة التي يصح أن يخرج منها ضوء إلى سطح القمر، ويصح أن ينعكس عن النقطة التي عند أطراف الخطوط المماسة فهو يفصل مما يلي: وسط السطح الظاهر من القمر قوساً أصغر من القسي التي تفصلها الخطوط المماسة»[1].

ثالثاً _ ابن الزرقالة ودراسات الفضاء:

ومن علماء الفضاء في الحضارة العربية الإسلامية ابن الزرقالة أبو إسحق إبراهيم بن يحيى التجيبي النقاش المعروف بابن الزرقالة. نشأ في طليطلة الأندلس، وانتقل منها إلى قرطبة فاستوطنها وتوفي بها، وقد قيل عنه إن الأندلس لم تأت بمثله من حين فتحها العرب المسلمون، وقال عنه القفطي: «أبصر أهل زمانه بإرصاد الكواكب وهيئة الأفلاك واستنباط الآلات النجومية ». توفي سنة ٤٩٣هـ = ١٠٩٩م)[2].

وقد ابتكر ابن الزرقالة العديد من آلات الرصد، إذ وضع آلات رصد شديدة الدقة، ووضع العديد من الجداول الفلكية، وابتكر نظريات فلكية جديدة ومهمة عن الكواكب السيارة والحركات الدائرية للنجوم، وبرهن على أن تغير بعد الأرض والشمس التي عدها علماء اليونان ثابتة تلائم تقدم نقاط تعادل الليل والنهار، قال بذلك بعد أن أجرى ما لا يقل عن ٤٠٢ مشاهدة.

وهو أول من قال بدوران الكواكب في مدارات بيضية، وأول من أثبت حركة أوج الشمس بالنسبة إلى النجوم، وكان له شرف الوصول إلى أدق نتيجة عرفت في ذلك

(١) ضوء القمر، ص٣٥ –٣٨.

(٢) انظر لترجمته: التكملة لكتاب الصلة١/ ١٢٠ والأعلام١/٧٩.

العصر في مقدار هذه الحركة التي بلغت بحسب قياساته : ١٢,٠٤ دقيقة في حين أن مقدارها الحقيقي هو ١٢,٠٨ دقيقة.

وكان له تأثير واضح في حساب المثلثات وخاصة المثلث الكروي، وجيب الزاوية واستعماله، واستعمل رموزاً مثلثية مثل: (جا جب) (جبا جيب التمام) (قتا قاطع التمام). وقد أخذ كوبرنيكوس الكثير من آراء وأقوال ابن الزرقالة في كتابه: « دوران الأجرام السماوية» ومنها قوله بدوران الكواكب في مدارات بيضية (إهليلجية)[١].

وابتدع ابن الزرقالة طريقة جديدة تبين استخدام الإسطرلاب مع دليل لمعرفة ما يدرك بالرصد، وسميت باسمه (الصحيفة الزرقالية) وذلك عندما أضاف للإسطرلاب دائرة القمر التي تؤذن بتتبع حركات هذا الجرم التابع للأرض في مجراه، كما أضاف إليه مربعاً لحساب المثلثات يبين للباحث على الفور الأظلال المبسوطة والمنكوسة للزوايا المقيسة منسوبة إلى نصف قطر مقسم إلى (١٢) جزءاً، وقد ذاع صيت الصحيفة الزرقالية هذه في أوروبا، واشتهرت هناك باسم (**Saphsea**) أي الصحيفة. وبرهن على أن تغير بعد الأرض والشمس التي عدها علماء اليونان ثابتة تلائم تقدم نقاط تعادل الليل والنهار، قال بذلك بعد أن أجرى ما لا يقل عن ٤٠٢ مشاهدة[٢].

وقد شهدت زيغريد هونكه ببراعة ابن الزرقالة عندما قالت عنه: «إن أهم الزِيَج التي دخل معظمها بلاد الغرب وعمل بها حتى في أيام كوبرنيكس ذاته دون قيد أو شرط لعدم توفر إمكانية القيام برصود خاصة، أو بتحقيق زيج خاصة، نقول إن أهم تلك الزيَج كانت زيجة الخوارزمي والمأمون و البتاني و ابن يونس و الزيجة الطليطلية للزرقالي»[٣].

(١) التكملة لكتاب الصلة١/ ١٢٠ وشمس العرب تسطع على الغرب، ص١٤٤ ،١٤٥ ومملكة بلنسية في عصر ملوك الطوائف، ص ٢٥٦-٢٥٧ والأعلام١/ ٧٩ وتاريخ الفكر الأندلسي، ص٤٥١-٤٥٢.

(٢) شمس العرب تسطع على الغرب، ص١٤٤-١٤٥ وتاريخ الفكر الأندلسي، ص٤٥١-٤٥٢.

(٣) شمس العرب تسطع على الغرب، ص١٤٤-١٤٥.

رابعاً _ البوزجاني وأبحاث الفضاء:

ومن علماء الفضاء في الحضارة العربية الإسلامية البوزجاني مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن يحيى بن إسماعيل بن العباس، أبو الوفاء البوزجاني الحاسب. وُلد في بوزجان وهي بلدة صغيرة واقعة بين هراة ونيسابور، وذلك عام ٣٢٨ هـ = ٩٤٠م، وقرأ على عدد من العلماء، ولما بلغ من العمر العشرين انتقل إلى بغداد حيث فاضت قريحته ولمع اسمه، وظهر للناس إنتاجه في كتبه ورسائله وشروحه لمؤلفات إقليدس والخوارزمي وغيرهم. وقد اختُلف في وفاة البوزجاني؛ فقيل إنه توفي سنة ٣٧٦ هـ = ٩٨٦م، في بوزجان، و قيل إنه توفي في بغداد سنة ٣٨٨ هـ = ٩٩٨م[١].

وقد أبدع البوزجاني معادلة السرعة، وهي معادلة ثلاثية توضح بموجبها مواقع القمر[٢]، وكشف التغير بحركة القمر، وسبق بذلك العالم الدنماركي (تيخو براهي) الذي نُسب له هذا الكشف، فبعد أن اختلف العلماء في نسبة الخلل في حركة القمر، وجرى حول هذا الموضوع نقاشات طويلة في أكاديمية العلوم الفرنسية في القرن التاسع عشر للميلاد = الثالث عشر الهجري، فادعى بعضهم أن معرفة الخلل ترجع إلى تيخو براهي الفلكي الدانماركي الشهير.

وقد بقي المؤرخون تجاه هذا الاختلاف مدة في حيرة إلى أن ثبت لدى باحثي هذا العصر بعد التحريات الدقيقة أن الخلل الثالث هو من اكتشاف البوزجاني، وأن تيخو براهي ادعاه لنفسه، أو نسبه الغير إليه[٣]، ولهذا الاكتشاف أهمية كبرى تاريخية وعلمية لأنه أدى إلى اتساع نطاق علم الفلك والميكانيكا.

يقول العلَّامة المنصف سيديو: «استوقف نقض نظرية بطليموس القمرية نظر أبي الوفاء فصحح الأرصاد القديمة، فوجد عدا معادلة المركز ومعادلة الاختلاف، اختلافاً قمرياً ثالثاً لم يكن بالحقيقة سوى الاختلاف الذي عيّنه تيخو براهي بعد ستمئة سنة،

---

(١) انظر لترجمته: الفهرست، ص٣٩٤-٣٩٥ وإخبار العلماء، ص١٨٨-١٨٩ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص١٩٧-١٩٨.

(٢) موسوعة الأوائل والمبدعين٤/٦٠٨. ادعى هذا الإبداع تيخو براهي.

(٣) تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٢٠٢ وموسوعة الأوائل والمبدعين٤/٦٠٧ وأثر العرب في الحضارة الأوروبية، ص٢٨٧.

ووُجد من العلماء من حاولوا، دون جدوى، حجبَ وجهِ الحق مستشهدين بعبارة مبهمة للعالم العربي أبي الوفاء، لكن التعابير التي تؤيد اكتشافه لذلك الاختلاف الثالث قاطعة واضحة دالة على حيازة العلم له منذ ذلك الزمن»[١].

ويقول جاك ريسلر: «وكشف أبو الوفا الانحراف الثالث للقمر قبل تيخو براهي»[٢]، ويقول كاجوري: «إن اكتشاف بعض الخلل في حركة القمر يرجع إلى أبي الوفا البوزجاني لا إلى تيخو براهي»[٣].

ومن أقوال علماء الغرب التي تنسب الفضل للبوزجاني في علم الفلك، قولُ (جوزيف هافمن): «إن أبا الوفا قد نجح في حساب جداول علم حساب المثلثات إلى ثمانية أرقام عشرية، وكتب في علم النجوم واستمر في تطوير علم حساب المثلثات كعلم مستقل بذاته عن علم الفلك»[٤].

خامساً _ ابن يونس ودراسات الفضاء:

ومن علماء الفضاء في الحضارة العربية الإسلامية ابن يونس أبو سعيد عبد الرحمن بن أحمد بن يونس بن عبد الأعلى الصدفي المصري (توفي في مصر عام ٣٩٩ هـ = ١٠٠٨م)، من مشاهير الرياضيين والفلكيين الذين ظهروا في التاريخ العربي الإسلامي، وهو سليل بيت اشتهر بالعلم، عرف الخلفاء الفاطميون قدره وقدروا نبوغه وأجزلوا له العطاء وشجعوه على متابعة بحوثه في الهيئة والرياضيات، وبنوا له مرصداً على جبل المقطم قرب الفسطاط، وجهزوه بكل ما يلزم من الآلات والأدوات.

أمره العزيز الفاطمي أبو الحاكم أن يضع زيجاً (جداول فلكية)، فبدأ به في أواخر القرن الرابع الهجري= العاشر للميلاد، وأتمه في عهد الحاكم ولد العزيز، وسماه (الزيج الحاكمي). يقول عنه ابن خلكان: «هو زيج كبير رأيته في أربعة مجلدات، ولم أر في

---

(١) تاريخ العرب العام، ص٣٤٦.

(٢) الحضارة العربية، ص١٧٧.

(٣) الرواد العرب في الرياضيات والفلك، ص١٤٤.

(٤) تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٢٠٢-٢٠٥ ونوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات، ص١٣٢-١٣٥.

الأزياج على كثرتها أطول منه ». وهو يحوي أرصاد الفلكيين القدماء، وأرصاد ابن يونس نفسه عن الكسوف والخسوف واقتران الكواكب. وقد سرد في زيجه الحاكمي الطريقة التي اتبعها بعض فلكيو المأمون في قياس محيط الأرض.

وهو الذي رصد كسوف الشمس وخسوف القمر في القاهرة حوالي عام ٩٧٨م = ٣٦٨هـ ، وأثبت فيهما تزايد حركة القمر وحساب ميل دائرة البروج فجاء حسابه أقرب ما عرف إلى الحقيقة. وكان ذلك أول رصد سُجل بدقة متناهية وبطريقة علمية بحتة، وبنى له الفاطميون مرصداً على جبل المقطم قرب الفسطاط، وجهزوه بكل ما يلزم من الآلات والأدوات(١).

سادساً _ الكاشي ودراسات الفضاء:

ومن علماء الفضاء في الحضارة العربية الإسلامية الكاشي غياث الدين جمشيد بن مسعود بن محمود الكاشي أو الكاشاني، ولد في مدينة كاشان بين طهران وأصفهان، وكان يقيم بها مدة ثم ينتقل إلى مكان آخر، وتوجه فيما بعد إلى سمرقند، وفيها ألّف أكثر مؤلفاته التي كانت السبب في شهرته.

درس النحو والصرف والفقه على المذاهب الأربعة فأجادها حتى أصبح حجة في الفقه، وله سمعة مرموقة في علم المنطق والمعاني والبيان، استفاد من معرفته للمنطق بأن درس وكتب في حقل الرياضيات، فاندهش منه كثير من علماء الرياضيات في العالم لقدرته القوية على حسن التعبير، وكان والده من أكابر علماء الرياضيات والفلك، وبهذا ترعرع ابنه في بيئة علمية أصيلة، توفي الكاشي عام ٨٣٢ هـ = ١٤٢٩م.

بنى الكاشي مرصداً امتاز بدقة أرصاده وسماه: « مرصد سمرقند» فكان علماء الفلك يأتون إليه من كل فج لانتهال العلم ونقله إلى بلادهم، فاستطاع أن يقدر بكل دقة الكسوفات التي حصلت في السنوات الثلاث بين عامي ٨٠٩ و ٨١١ هـ = ١٤٠٧ و ١٤٠٩م. ودقق جداول النجوم ولم يقف عند حد التدقيق، بل زاد على ذلك

(١) انظر لما سبق: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان٣/٤٢٩ ومرآة الجنان وعبرة اليقظان٢/٣٤١ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٢٤٣- ٢٤٦ والرواد العرب في الرياضيات والفلك، ص١٦٨، ١٦٩.

من البراهين الرياضية والأدلة الفلكية[١].

وقد درس الكاشي مدارات القمر وعطارد حتى وصل إلى نتيجة مرضية للغاية، فكان أول من اكتشف أن مدارات القمر وعطارد إهيليلجية (أي قطع ناقص أو شكل بيضي)، ولقد ارتكب العالم الألماني المعروف (يوهان كبلر) (ت ١٦٣٠م) خطأً فادحاً بادعائه كذباً أنه أول من فكر بأن مدارات القمر وعطارد إهليليجية[٢].

ودقّق الكاشي جداول النجوم ولم يقف عند حد التدقيق، بل زاد على ذلك من البراهين الرياضية والأدلة الفلكية، وأبدع آلة جديدة (طبق المناطق) للحصول على تقاويم الكواكب وعروضها وأبعادها عن الأرض والكسوف وما يتعلق بهما[٣].

سابعاً _ ابن الشاطر ودراسات الفضاء:

علي بن إبراهيم بن مُحَّد الدمشقي (ت ٧٧٧ هـ = ١٣٧٥م). وهو الذي لفتت مخطوطاته الأنظار مؤخراً، وتشكلت مجموعات علمية لدراستها، وخرجت بنتائج مبهرة، وتناول ابن الشاطر بالدراسة العديد من عمالقة العلم مؤخراً، وعلى رأسهم توبي هف، الذي أصدر كتاباً سماه: (فجر العلم الحديث)، ومن يقرأ العنوان يعتقد جازماً أن هف يتكلم عن العلوم الحديثة والعلماء المعاصرين بحسب العنوان، ولكن المفاجأة كانت بحديث هف – وتحت هذا العنوان – عن ابن الشاطر، ومقارنته بكوبرنيكوس الذي جاء بعده بعدة قرون، والنتيجة: الحكم على كوبرنيكوس أنه سرق العديد من إبداعات ابن الشاطر.

وقد برع ابن الشاطر في علوم الفلك والحساب والهندسة كثيراً حتى لُقِّب بألقاب تدل على ذلك، فعُرف بأوحد زمانه، وفريد الزمان، والمطعم الفلكي، وأعجوبة الدهر[٤]،

---

(١) انظر لكل ذلك: نوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات، ص٢٠٤-٢٠٩ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٤٠٢- ٤٠٥ وموسوعة الأوائل والمبدعين٥/٩١٢.

(٢) انظر: نوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات، ص٢٠٦.

(٣) انظر لكل ذلك: نوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات، ص٢٠٤-٢٠٩ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٤٠٢- ٤٠٥ والأعلام٢/١٣٦. موسوعة الأوائل والمبدعين٥/٩١٢.

(٤) انظر لترجمة ابن الشاطر: الدارس في تاريخ المدارس٢/٢٩٨-٢٩٩ وإنباء الغمر بأبناء العمر ١/١٧٢-١٧٣ والدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة٣/٧٧.

وقدم نماذج فلكية في أزياج جديدة (جداول فلكية رياضية) قائمة على التجارب والمشاهدة والاستنتاج الصحيح، ولكن كوبرنيكوس لم يتورع عن ادعاء هذه النماذج لنفسه، وخدمه لاحقوه في أوربا في هذا الادعاء[١].

وأبدع ابنُ الشاطر آلةً لضبط أوقات الصلاة وسمّاها «البسيط»، و كانت موضوعة في إحدى مآذن الجامع الأموي بدمشق، حيث كان يعمل مؤقتاً فيه[٢]، كما أنّه أبدع إسطرلاباً قدّمه لأحد المشايخ، وهو محفوظ في مكتبة باريس الوطنية.

درس ابن الشاطر حركة الأجرام السماوية بكل دقة، وأثبت أن زاوية انحراف دائرة البروج تساوي (٢٣ درجة و ٣١ دقيقة)، علماً بأن القيمة المضبوطة التي توصل إليها علماء القرن العشرين بوساطة الآلات الحاسبة هي (٢٣ درجة و ٣١ دقيقة و١٩,٨ ثانية)[٣].

وقد نُسب كثير من إنجازات ابن الشاطر إلى غيره، فادعى الفلكي البولوني كوبرنيكوس (ت ٩٥٠هـ = ١٥٤٣م) لنفسه السبق في نظريات، هي في الأصل لابن الشاطر، وقد كُشف أمره عند العثور على مخطوطات عربية تثبت حقيقة الأمر، وفي ذلك يقول المستشرق (ديفيد كنج) في إحدى مقالاته: «لقد عثر في بولونيا موطن كوبرنيكوس على مخطوطات عربية عام ١٩٧٣م = ١٣٩٣هـ تثبت أن كوبرنيكوس كان يأخذ عنها ويدعي لنفسه ما يأخذ»، ثم يتابع كنج القول: «ولقد ثبت منذ عام ١٩٥٠م = ١٣٧٠ هـ أن نظريات كوبرنيكوس في الفلك هي أصلها مأخوذة عن ابن الشاطر الفلكي العربي المشهور، ادعاها كوبرنيكوس لنفسه». ويقول توبي هف: «إن نماذج كوبرنيكوس الفلكية لخطوط الطول في كتابه (الشرح المختصر) مستمدة من نماذج ابن الشاطر»[٤].

---

(١) انظر مجلة الفيصل: العدد (٢٤)، ص٦١.

(٢) علم المواقيت: هو علمٌ تُعرف منه أزمنة الأيام والليالي وأحوالها وكيفية التوصل إليها، ومنفعته في معرفة أوقات العبادات والطوالع والمطالع من أجزاء البروج والكواكب الثابتة التي فيها منازل القمر ومقادير الأظلال والارتفاعات وانحراف بعضها عن بعض وسموتها. انظر: أبجد العلوم٢/٢٢٧-٢٢٨.

(٣) انظر مجلة الفيصل: العدد (٢٤)، ص٦٢.

(٤) فجر العلم الحديث، ص٧٠ ومجلة الفيصل: العدد (٢٤)، ص ٦١، والعدد (٢٦٧)، ص٩٤-٩٥.

وبذلك يكون ابن الشاطر قد سبق كوبرنيكوس بقرون في وضع نظريته عن حركة الكواكب ودورانها حول الشمس، أو ما يسمى اليوم بالنظام الشمسي[١].

وقد بين البحث الحديث أن كوبرنيكوس كان يعرف نظريات ابن الشاطر وأسلافه ومعاصريه وتأثر بها تأثيراً كبيراً. وإن الآلات الرياضية التي ابتكرها العلماء العرب والمسلمون ومن بينهم ابن الشاطر يعبر عنها حديثاً بأنها صلات بين نواظم ثابتة الطول تدور بسرعات زاويّة ثابتة، و هذه الأدوات هي بالضبط تلك التي استعملها كوبرنيكوس الذي عاش بعد ابن الشاطر بقرون، إذ يتماثل نموذج كوبرنيكوس للقمر مع نموذج ابن الشاطر وكلاهما يختلفان في الأبعاد عن بطليموس اختلافاً جوهرياً . ولا يختلف نموذج ابن الشاطر لعطارد عن نموذج كوبرنيكوس إلا قليلاً في أطوال الموجة.

واستعمل كوبرنيكوس ميكانيكية مزدوجة الطوسي في فلك التدوير في نموذج كوكب عطارد. وقد بينت أحدث النظريات في هذا المجال أنّ ما وصل إلى كوبرنيكوس جاء عن طريق تبريز ومراغة، لا عن طريق الترجمات اللاتينية[٢].

وعرف ابن الشاطر علم الخيط في المزولة وتركيبه، واستعمل بعض الآلات الفلكية التي ابتكرها في الرصد وبعضها في الحساب، وكان ابتكاره الربع الهلالي والربع العلائي والربع التام تطويراً للآلات الحسابية المتداولة بزمانه، وهذه بمجملها آلات مبتكرة مصممة ميكانيكياً لتعطي حلولاً رقمية للمشكلات الأساسية لعلم الفلك الكروي، وإن افتقرت هذه الأدوات لبعض الدقة فقد امتازت وعوضت عن ذلك بسهولة الحصول على النتائج.

وابن الشاطر هو صانع الساعة الشمسية الأفقية لمعرفة الساعات الزمانية التي تقسم كلا النهار والليل إلى اثني عشر قسماً في جميع الفصول، والتي كانت في مئذنة العروس في الجامع الأموي الكبير حتى ١٢٩٠هـ = ١٨٧٣م. وتتكون هذه الساعة من ثلاثة أجزاء، تبين الساعة الرئيسية منها الساعات المعوجة أي الغير متساوية لكل أربع

(١) أعلام الحضارة العربية الإسلامية٤/٨٣-٨٤. وانظر تاريخ علم الفلك في العراق، ص٣٥-٣٦ وتراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك: طوقان، ص٢٢١، وانظر:

Kennedy (E –S) Ibn Alshater- Aleppo university- Institue of the history of Arabic sciense. p 14.

(٢) انظر: الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، بحث: الآلات الفلكية لابن الشاطر الفلكي الدمشقي من القرن الرابع عشر.

دقائق تماماً، أما الساعة الموجودة في الشمال وكذلك الساعة الموجودة في الجنوب فقد صُنعت لتبيين الساعات المتساوية.

وإلى ابن الشاطر تُنسب الآلةُ الجامعة وآلةُ الساعة الفريدة التي تعمل ليلاً ونهاراً بدون أي مساعدة لا من رمل و لا من ماء، وصِنْعُ (صندوق اليواقيت) لأحد حكام المماليك في دمشق، وهو يحتوي على ساعتين شمسيتين، ومحفوظ في مكتبة أوقاف حلب، وفي حال تغطية هذا الصندوق يتحول إلى آلة إسطرلاب، وعُرف فيما بعد باسم: دائرة معدل النهار، وقد عرفه لأول مرة العالمان: Reich وGaston ما بين عامي ١٩٣٠ و١٩٤٠، وهذا الشرح مكّن مؤلف كتاب: History of Technology عام ١٩٧٦م من تقديم الشرح الوافي له، وقد حفر عليه ابن الشاطر من الداخل درجات عروض ست مدن: الصعيد (مصر العليا)، مصر (القاهرة)، غزة، دمشق، حلب، بغداد، البصرة، فارس، كرمان، الهند (وسط الهند)[١].

ثامناً _ أثر دراسات الفضاء العربية الإسلامية في علماء الغرب:

ومما تبين من الآثار العلمية العربية الإسلامية في أبحاث الأوربيين بما يخص دراسات القمر؛ الحقائق الآتية:

اعترف الفلكي الأوروبي (دون ثورن) الذي رصد القمر في القرن الثامن عشر أنه اعتمد في دراساته الفلكية على كتاب « الزيج » لأبي عبد الله مُحَمَّد بن سنان البتاني (ت ٩٢٩م - ٣١٧هـ) الذي كتبه في القرن التاسع الميلادي، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغتين الإنكليزية والفرنسية، وطبع عدة مرات، وما زال في مكتبات العالم، ونسخته الخطية محفوظة في المكتبة الحكومية.

وحينما كتب الفلكي المعروف (كوبرنيكوس) كتابه حول الفضاء استشهد فيه بآراء ونظريات البتاني، وقال: «إن كتاب الزيج ساعدني في عملي كثيراً»[٢]. واستطاع البتاني حساب طول السنة في القرن الثالث الهجري = التاسع الميلادي بشكل لا يختلف كثيراً عما حسبته الأجهزة في القرن العشرين، وهذه صورة المحاسبة:

---

(١) انظر الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، بحث: الآلات الفلكية لابن الشاطر الفلكي الدمشقي من القرن الرابع عشر.

(٢) التفوق العلمي في الإسلام، ص١٠١.

حساب طول السنة	ثانية	دقيقة	ساعة	يوم
حساب البتاني	٢٤	٤٦	٥	٣٦٥
حساب الأجهزة في العلم الحديث	٤٧	٤٨	٥	٣٦٥[(١)]

وثبت لدى المحققين أن النظريات العامة التي طرحها (سليكوس) و (كوبرنيكوس) في علم الفضاء والقمر، وحدوث الليل والنهار نتيجة دوران محور الأرض وغير ذلك، مقتبسة من مؤلفات أبي الريحان البيروني مُحَمَّد بن أحمد (ت ٤٤٠ هـ - ١٠٤٨م) المترجمة إلى اللغات الأجنبية، إذ أطلق الغربيون على البيروني اسم (مستر أليبورون) ، ويقول المؤرخ (سخاو) عنه: « إن البيروني أكبر عقلية علمية ظهرت على مسرح التاريخ»، كما يقول المستشرق الأمريكي ايريو بوب: « من المستحيل أن يكتمل أي بحث في الرياضيات، أو الفلك، أو الجغرافيا، أو التاريخ، أو علم الإنسان، أو علم المعادن، دون الإقرار بمساهمة البيروني العظيمة في كل علم من تلك العلوم »[(٢)].

وكذلك اعتمدت دراسات القمر عند الغربيين على أبحاث نصير الدين الطوسي، الذي استطاع أن يخطو خطوات واسعة في علم الفلك حتى أصبح رئيساً للمنجمين، فهو أول من انتقد أقوال بطليموس في علم الفلك، وحركة السيّارات، وأعلن عن أخطائه، وجاء بنظريات جديدة صحح بواسطتها نظريات أسلافه، وشرح المنظومة الشمسية بشكل لم يسبقه أحد إليه، وكتب في ذلك كتاباً فريداً من نوعه عنوانه: « التذكرة النصيرية » الذي ترجمه الغربيون واستند عليه البروفسور الأمريكي (أ.س. كندي) في الكثير من أبحاثه في علم الفضاء، وكان الطوسي قد صنع مراصد فلكية كبيرة الحجم نصبها في بغداد ومراغة.

كما ظهر على مسرح الفلك المنجم الشهير أبو الوفاء البوزجاني _ وقد أشرنا إليه قبل أسطر _ الذي شرح بعض الظواهر الفلكية، ووصف النصف الآخر من سطح القمر، واعترف الفلكي الفرنسي (سيديو) الذي رصد القمر في القرن التاسع عشر أنه اعتمد على نظريات البوزجاني في أغلب أعماله الفلكية[(٣)].

(١) السابق، ص١٠١ – ١٠٤.
(٢) السابق، ص١٠٤– ١٠٦.
(٣) السابق، ص١١٠.

وفي القرن الثامن للهجرة = الرابع عشر للميلاد أعلن المنجم الفلكي الدمشقي ابن الشاطر (ت ٧٧٧ هـ = ١٣٧٥م) عن تأليف كتاب علمي جديد عنوانه « نهاية السول في تصحيح الأصول»، تناول فيه توضيح سطح القمر وما يحيط به من الكواكب، وجاء بنظريات جديدة عن المنظومة الشمسية، وهنا أكد أغلب المحققين الغربيين بأن النظرية التي طرحها كوبرنيكوس (الذي عاش بعد ابن الشاطر بقرون) مقتسبة حرفياً من كتاب ابن الشاطر(١).

لقد بين البحث الحديث أن كوبرنيكوس كان يعرف نظريات ابن الشاطر وأسلافه ومعاصريه وتأثر بها تأثيراً كبيراً. وإن الآلات الرياضية التي ابتكرها علماء الحضارة العربية الإسلامية ومن بينهم ابن الشاطر يعبر عنها حديثاً بأنها صلات بين نواظم ثابتة الطول تدور بسرعات زاويَّة ثابتة، و هذه الأدوات هي بالضبط تلك التي استعملها كوبرنيكوس، إذ يتماثل نموذج كوبرنيكوس للقمر مع نموذج ابن الشاطر وكلاهما يختلفان في الأبعاد عن بطليموس اختلافاً جوهرياً(٢).

وتأكد للعلماء أن كتاب جون بيكام في «المناظر» ليس سوى مختارات وافية من كتاب ابن الهيثم في المناظر. كما تأكد أن كتاب فيتلو الألماني في المناظر أيضاً ليس إلا مأخوذاً بالحرف الواحد من كتاب المناظر لابن الهيثم. وتبين فيما بعد أن كبلر أخذ معلوماته في علم الضوء وخاصة الانكسار الضوئي في الجو من كتب ابن الهيثم. وكان أكثر الآخذين من ابن الهيثم القس الألماني فيتلو، فقد وجدت آراء ابن الهيثم في نفسه ميلاً كبيراً، وفيتلو الألماني هذا كانت قد جذبته مدينة بادوا الإيطالية ليتعلم فيها العلوم الرياضية والطبيعية لا علوم اللاهوت كما كان ينتظر منه، وقد ألّف في عام ١٢٧٠م = ٦٧٠ هـ كتاباً اسمه «المناظر» يبحث فيه عن الضوء وانتشاره، والقمر، وفي تركيب العين، وفي خداع النظر، وفي انعكاس الضوء وأنواع المرايا. وكان لكتاب فيتلو هذا تأثير كبير في تقدم العلوم الطبيعية في أوروبا، وفيما يتعلق ببحث الضوء خاصة، وقد تأثر به يوهان كبلر والذي وضع حركات الأجرام السماوية للمرة الأولى على أساس علمي، فكان منها

(١) السابق، ص١١١.

(٢) انظر: الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، بحث: الآلات الفلكية لابن الشاطر الفلكي الدمشقي من القرن الرابع عشر.

قوانين كبلر الثلاثة المشهورة. ويذكر المنصفون من مؤرخي العلم والفلسفة في أوروبا أن قسماً قليلاً من هذا الأثر البارز الذي أحدثه فيتلو يرجع الفضل فيه إلى فيتلو نفسه، إذ أن كتابه ليس عملاً مستقلاً، فإن أعظم أقسامه حجماً وأهمية مأخوذ بالحرف الواحد من كتاب المناظر لابن الهيثم[1].

_ الخاتمة:

إنَّ ما ذُكِرَ في هذا البحث يُشير إلى أنّ أصولَ علم الفلك الحالي المتطور إلى درجة الخيال عربيّة إسلاميّة، وقد اعتمد ويعتمد عليها العالم الغربي والشرقي والشمالي والجنوبي في دراساته الفضائية، وهي تجسيد لشخصيتنا الحقيقية التي فقدناها، فلماذا لا نبدأ باستعادة هذه الشخصية وذلك المجد؟!

إن علماء الغرب انكبوا على دراسة علوم حضارتنا وتراثنا، ومنها الفلك، واستغرق ذلك مئات السنين من الجهد الجبار، ثم بنوا نهضتهم على ذلك، وكان من الأجدر أن نكون نحن أحق بهذه الدراسات؛ إذ كان علم الفلك محور اهتمام علماء العرب المسلمين منذ أكثر من ألف سنة، وتعد الإنجازات التي حققوها في هذا المجال أساساً للتطور الذي طرأ بعد ذلك على هذا العلم في أوروبا والعالم، ومع ذلك فقد عُد البولندي كوبرنيكوس، زوراً، مؤسِّساً لعلم الفلك الحديث، لكن المؤرخين أثبتوا أخيراً أن معظم نظرياته اعتمدت على نظريات نصير الدين الطوسي وابن الشاطر؛ فنظرية الكواكب والنماذج لابن الشاطر مطابقة تماماً لتلك التي أعدها كوبرنيكوس بعده بأكثر من قرن، الأمر الذي أثار جدلاً حول كيفية حصول كوبرنيكوس على تلك المعلومات.

وأمام إنجازات العرب المسلمين الفلكية المذهلة أطلق مؤرخو علم الفلك على المدة الزمنية من القرن الثامن إلى القرن الرابع عشر الميلادي = الثاني إلى الثامن للهجرة اسم (الحقبة الإسلامية)، إذ إن أغلبية الدراسات المتعلقة بالفضاء في هذه المدة كانت تتم في العالم العربي الإسلامي.

(١) انظر الإسلام في حضارته ونظمه، ص٦٤٠ والحسن بن الهيثم، ص٣٦ وعبقرية العرب، ص١٠٩.

المصادر والمراجع:

١ – **أبجد العلوم**، ١٩٨٨م، صديق القنوجي، أعده للطبع ووضع فهارسه عبد الجبار زكار، وزارة الثقافة، دمشق.

٢ –**ابن الهيثم**، ١٩٩٣م، عمر الطباع، ط١، مؤسسة المعارف، بيروت.

٣ –**أثر العرب في الحضارة الأوروبية**، ١٩٦٧م، جلال مظهر، دار الرائد، بيروت.

٤ –**إخبار العلماء بأخبار الحكماء**، علي بن يوسف القفطي، القاهرة، مكتبة المتنبي.

٥ –**الإسلام في حضارته ونظمه**، ١٩٧٣م، أنور الرفاعي، دار الفكر، دمشق.

٦ – **الأعلام**، ١٩٩٩م، خير الدين الزركلي، ط١٤، دار العلم للملايين، بيروت.

٧ –**أعلام الحضارة العربية الإسلامية**،١٩٩٦م، زهير حميدان، وزارة الثقافة، دمشق.

٨ – **أعلام الفيزياء في الإسلام**، ١٩٨٥م، علي الدفاع وجلال شوقي، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٩ – **إنباء الغمر بأبناء العمر**، ١٩٨٦م، ابن حجر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠ – **تاريخ العرب العام**، ١٩٤٨م، سيديو، تر عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية.

١١ – **تاريخ علم الفلك في العراق**، ١٩٥٣م، عباس العزاوي، دمشق.

١٢ – **تاريخ الفكر الأندلسي**، ١٩٥٥م، آنخل بالنثيا، تر حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

١٣ – **تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك**، قدري طوقان، جامعة الدول العربية، القاهرة.

١٤ – **التفوق العلمي في الإسلام**، ١٩٩٠م، أمير جعفر الأرشدي، ط١، مؤسسة البلاغ، بيروت.

١٥ – **التكملة لكتاب الصلة**، ١٩٩٥م، ابن الأبار، ت عبد السلام الهراس، دار الفكر، بيروت.

١٦ – **الحسن بن الهيثم**، ١٩٩٧م، رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت.

١٧ – **الحضارة العربية**: جاك ريسلر، تر غنيم عبدون، الدار المصرية للترجمة والنشر.

١٨ – **الدارس في تاريخ المدارس**، ١٩٩٠م، عبد القادر بن مُحَمَّد النعيمي، إعداد إبراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٩ – **الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة**، ١٩٦٦م، ابن حجر، ت مُحَمَّد جاد الحق، مطبعة المدني.

٢٠ – **الرواد العرب في الرياضيات والفلك**: صلاح الدين خربوطلي، دار مجلة الثقافة، دمشق.

٢١ – **شمس العرب تسطع على الغرب**، ٢٠٠٠م، زيغريد هونكه، تر فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار صادر، بيروت.

٢٢- **ضوء القمر**، ١٣٥٧هـ، الحسن بن الهيثم، حيدر أباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية.

٢٣- **عبقرية العرب في العلم والفلسفة**: عمر فروخ، المكتبة العصرية، بيروت، ط٤، ١٩٨٠م.

٢٤- **عمالقة منسيون**، ٢٠٢١م، عمار النهار، ط١، سلسلة الأدب العلمي، جامعة دمشق،.

٢٥- **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، ابن أبي أصيبعة، ت نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت.

_ **فجر العلم الحديث**، ٢٠٠٠م، توبي هف، تر مُحَمَّد عصفور، عالم المعرفة، ٢٦٠، الكويت.

٢٦- **الفهرست**، ابن النديم، دار المعارف، تونس.

٢٧- **في أضواء الكواكب**، ١٣٥٧هـ، ابن الهيثم، دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد الدكن.

٢٨- **ماهية الأثر الذي يبدو على وجه القمر**، ٢٠٠٢م، الحسن بن الهيثم، ت يوسف زيدان، الاسكندرية.

٢٩- **مرآة الجنان وعبرة اليقظان**، ١٩٩٧م، اليافعي، وضع حواشه خليل المنصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

٣٠-**معجم المؤلفين**، ١٩٩٢م، عمر رضا كحالة، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٣١- **مملكة بلنسية في عصر ملوك الطوائف**، ٢٠١٠م، سلام ضاهر، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.

٣٢- **موسوعة الأوائل والمبدعين**: شوقي أبو خليل ونزار أباظة، دار المنبر.

٣٣- **الموسوعة العربية العالمية**، مؤسسة أعمال الموسوعة، الرياض.

٣٤- **الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب**: العطاء العلمي العربي في العصور الإسلامية ـ التأثر والتأثير، معهد التراث بجامعة حلب، وكلية الآداب بجامعة دمشق واحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، ٢٨—٣٠ تشرين الأول ٢٠٠٨م، بحث الدكتور سامي شلهوب: الآلات الفلكية لابن الشاطر الفلكي الدمشقي من القرن الرابع عشر.

٣٥- **نوابغ علماء العرب والمسلمين في الرياضيات**: علي عبد الله الدفاع، دار الاعتصام.

٣٦- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ابن خلكان، ت إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

علم الرِّيافة (استنباط المياه) والريّ في التراث العلميّ العربيّ

أ. محمّد علي حبش(*)

الملخَّص:

للمـاء دورٌ مهـمّ في قيـام الحضـارات ونشـأتها، ووجـود نظـم بيئيـة وحيـاة مسـتقرّة متوازنة منذ القدم، فقد ساعدت المياه على قيام حضارات حيث تنتشر الآبار والمشارب فيها، والعلماء العرب أدركوا ذلك منذ القدم، فاهتمّوا بالماء علماً ولغة وحضارة وإنباطاً، وظواهر جويّة وسطحية وجوفية، وكـان لهم قصب السبق في وضع أصول علم الرّيافة وهندسة الري وعلم التربة وعلم الفلاحة وطبيعة الأراضي على أساس علمي تجريبي، فقدّموا الكثير من العلوم حول اكتشاف مواطن الماء، وكيفية استخراجه من باطن الأرض، باستدلالات خاصة، لا يستعينون فيها بآلة، وأطلقوا عليه اسم علم "إنباط المياه" أو علم "الرِّيافة".. فوصفوا الآبار وقدّموا تفاصيل تطبيقية هندسية حول سبل حفرها واستخراج المياه منها، وسمّوا أنواعها، وأنواع المياه التي تخرج منها، منذ منتصف القرن الثالث الهجري - العاشر الميلادي، وحقّقوا سبقاً في استخدامات الري بالتنقيط، تحت تسمية الري بالجرار.

البحث يسلّط الضوء على استنباط الماء، والري، لدى أربعة من العلماء العرب وهم: (ابن الأعرابي، وابن وحشية، والكَرَجي، وابن العوّام الإشبيلي).. الذين عاشوا بين القرنين الثاني والخامس للهجرة، الثامن والحادي عشر للميلاد.

كلمات مفتاحيّة: الريافة - استنباط المياه - التراث العلميّ

---

* مدير تحرير مجلة "الأدب العلميّ" في جامعة دمشق.

مقدّمة:

إن لكلّ عنصر من العناصر الطبيعية الأربعة مزايا وخصائص، فالعنصر الترابي يمثّل التواصل بين الإنسان والأرض. والعنصر المائي يمثّل كلّ ما له علاقة بالإحساس والعواطف. والعنصر الهوائي: يمثّل كل ما يختصّ بالاتصال مع الآخر. العنصر الناري يمثّل كلّ ما يرتبط بالطاقة.

ورث العلماء العرب عن اليونان النظرية التي تفيد أن كلّ شيء في الكون مركّب من هذه العناصر الأربعة، بما فيها الإنسان، فهو بحاجة إليها في بقائه على قيد الحياة، وسلامة عيشه، وتأثّر بعضهم بها، وأجروا دراسات علمية وعملية دقيقة لها؛ أدّت إلى وضع وتطبيق المنهج العلمي التجريبي في حقل العلوم التجريبية، ويرجع الفضل إليهم في تطوير اكتشافات عدّة في مجالات المياه (الاستنباط، التقطير، التسامي، الترشيح، التبلور، التبخّر، التبريد، الملاحة البحرية.. إلخ)، وفي مجالات التربة: (علم الفلاحة، هندسة الري، الري بالتنقيط، تركيب التربة، علاج الأمراض، البناء والعمران، الرطوبة، القساوة، المركبات الضارة، فساد التربة وصلاحها.. إلخ).

تشكّل الإنجازات الحضارية التاريخية للأمم حافزاً لتفعيل حضورها الفكري والانطلاق بخطا سريعة لبناء مستقبلها الواعد، ولعلّ في استعراض الإنجازات العلمية العربية وتلمّس الطريق المؤدّية إلى حالة نهوض تحفيزاً للفكر العربي لكي يعيد تفعيل حضوره الحضاري، في ظل واقع عربي متردٍّ يكاد يفتقد إلى الروح ونبض الحياة، ومشهد ثقافي يعيش على هامش الإنجازات الحضارية العلمية والإنسانية، في الوقت الذي يتطلّع فيه الشعب العربي إلى الحاضر والمستقبل بقلوب ملؤها الطموح والأمل، خاصة أن الحضارة العربية الإسلامية كانت أساس النهضة في أوروبا والعالم.

الماء جوهر الحياة والعنصر الرئيس لها، وهو عصب الحياة لجميع الأحياء على هذه البسيطة، يُوجَد داخل كلّ خلية لتمثيل الغذاء والعمليّات الحيوية، ويجري في عروقنا، يحمل عناصر الدم في رحلة طويلة تمتدُّ إلى نهاية الحياة، وبه تحيا الأرض وينبت الزرع والزهور، فالماء وجوده يغيّر وجه الأرض، وفقدانه يؤدّي إلى نهاية الأحياء لا محالة، وهو أحد أركان الكون.(١)

(١) التداوي بالماء، ص٧.

أدّى الماء دوراً مهمّاً في قيام ونشأة الحضارات القديمة ووجود نظم بيئية وحياة مستقرّة متوازنة منذ القدم، وشاهدُ ذلك حضارة مأرب التي قامت قرب سد مأرب الذي كان يحجز خلفه المياه في أحواض واسعة في القرن الثامن قبل الميلاد، ومياه النيل التي قامت أهرامات مصر وحضارتها بقربه، وحضارة تدمر في بلاد الشام، وغيرها من الواحات العربية، كما بنى البابليون والأنباط سدوداً هي جزءٌ من نظم الري بهدف تحويل بقاع غير منتجة إلى مناطق خصبة قادرة على استيعاب عدد كبير من السكان.. وتحقيق ازدهار للزراعة، فقد ساعدت المياه على قيام حضارات حيث تنتشر الآبار والمشارب فيها.[١]

فلا شيء حي دون ماء، قال الله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ الأنبياء: آية ٣٠

ولا يمكن للإنسان أن يختزنه، قال تعالى: "وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ" الحجر: آية ٢٢

لذلك أدرك العرب منذ القدم أهمية الماء في الحياة، وكتبوا عنه.. فكان في تراثهم الأدبي والديني والعلمي الشيء الكثير عنه.

اهتمّ العلماء العرب بالماء علماً ولغة وحضارة وإنباطاً، وظواهر جويّة وسطحية وجوفية، مثل: ابن الأعرابي، وابن وحشية، والكَرَجي، وابن بصّال، وابن مالك الغرناطي، وابن العوّام الإشبيلي... وغيرهم كثير.. وقد تركوا كلُّهم آثاراً باقية تزخر بها ثقافتهم المائية على مرّ العصور.[٢]

في هذا البحث نسلّط الضوء على استنباط الماء، والري، وقد اخترنا أربعة علماء عرب تناولوا هاتين المسألتين في مؤلّفاتهم ومصنّفاتهم ومخطوطاتهم وهم: (ابن الأعرابي، وابن وحشية، والكَرَجي، وابن العوّام الإشبيلي).. الذين عاشوا بين القرنين الثاني والخامس للهجرة، الثامن والحادي عشر للميلاد.

(١) مجلة الداعي، ص٥٧-٦٢.

(٢) الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي، ص١٤.

أولاً – ابن الأعرابي (١٥٠-٢٣١هـ=٧٦٧-٨٤٥م) ومعنى الإنباط:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "نبط: النبط: الماء الذي ينبط من قعر البئر إذا حفرت، وقد نبط ماؤها ينبط وينبط نبطاً ونبوطاً. وأنبطنا الماء أي استنبطناه وانتهينا إليه"...

وينقل ابن منظور عن ابن الأعرابي: "أماهها، واسم الماء النبطة والنبط، والجمع أنباط ونبوط. ونبط الماء ينبط وينبط نبوطاً: نبع؛ وكل ما أظهر، فقد أنبط. واستنبطه واستنبط منه علماً وخبراً ومالاً: استخرجه. والاستنباط: الاستخراج" .[١]

لقد أورد أبو عبد الله محمّد بن زياد الأعرابي[٢]، في كتابه "البئر" الكتاب الذي ألّفه ويعدُّ من الرسائل التي كانت نواة للمعاجم العربية الكبيرة فيما بعد، إذ جمع الكتاب مجموعة من الألفاظ التي توصف بها الآبار في حفرها واستخراج المياه منها، وقلّة تلك المياه وكثرتها، وأجزاء البئر وأنواعها، وأسماء كلّ نوع، وأنواع المياه الخارجة منها، وآلات استخراج المياه من الآبار.

ويُعدُّ كتابه من أقدم الكتب العربية التي تناولت التعابير والمفهومات المرتبطة بالآبار، فشكّل مقدّمة لا بدّ منها للأعمال المعجمية العربية التالية التي وجدت فيه مادة لغوية ثرية تختص بالبئر والماء.. وتُظهر قراءته تفاصيل تطبيقية هندسية في عمليات استخراج المياه الجوفية، وإنشاء الآبار حتى منتصف القرن الثالث الهجري، حيث يورد ابن الأعرابي أكثر من ٩٠ لفظاً عبّرت عن حالات مختلفة في إنشاء الآبار، إضافة إلى المصطلحات التي صنّفت المياه وفق صلاحيتها للشرب الإنساني، ولعلّ معرفة هذه المفردات والمصطلحات يشكّل ذخيرة لفظية مائية تعدُّ وليدة ظروف حضارية عميقة، تشكّل جانباً من معرفة تاريخ علم المياه في تلك الفترة، باعتبار أن اللغة هي التعبير الفكري عن

(١) لسان العرب٧/ ٤١٠.

(٢) هو علّامة باللغة، له مصنّفات أدبية كثيرة، ولد في الكوفة عام ١٥٠ هـ الموافق لـ ٧٦٧ ميلادية، مات بسامراء في العراق يوم ١٣ شعبان ٢٣١ هـ الموافق ٨٤٥م، ويعدُّ من أعلام أهل الكوفة وكان أحولَ، له مصنّفات كثيرة منها: أسماء الخيل وفرسانها، تاريخ القبائل، النوادر، تفسير الأمثال، شعر الأخطل، معاني الشعر، الأنواء، الذباب، الفاضل في الأدب، أبيات المعاني، صفة الزرع، النبات، النبت والبقل، البئر وذكره ابن خير في فهرسته، وبروكلمان.

المعرفة، وعبرت هذه المصطلحات عن ٢٠ مفهوماً هندسياً مائياً وإنشائياً وفيزيائياً"، في المياه الجوفية والآبار .

فيورد ابن الأعرابي في كتابه "البئر" أن "النبَطُ": إذا حفرها حتى يبلغ الماء قيل: أنبطها، والماء فهو النبط[١].

كما يورد مفهومات هيدروليكية وهندسية وفيزيائية، هي ألفاظ وصفت الماء في البئر وفقاً لبعده عن سطح الأرض فقال:

– ماء رَفَق: القريب الغشاء القصير الرشاء، والمقصود أن مستوى سطح الماء قريب[٢].

– ماء باسط: أي بعيد.

– ماء مُطْلب: الماء الذي إذا أبى أن يُطلب، أي البعيد جداً.

– ماء عضوض: بعيد القعر، وهو الماء البعيد الذي تُرافق استخراجه صعوبات.

– بئر نضوض، وبروض، ورشوح، ومكول: وهي التي يجتمع ماؤها قليلاً، أي قليلة الماء.

– بئر ماهةٌ وميّهةٌ: كثيرة الماء، والبئر الخِضْرِم والعَيلمْ: الغزيرة[٣].

إضافة إلى مفهومات هيدروليكية أخرى ذكرها ابن الأعرابي تتعلّق بالهطل المطري، وحركة الماء نحو البئر، وغير ذلك...

تشكّل هذه المفهومات المائية العربية حلقة تاريخية أساسية في دراسة هيدروليكيا الآبار، وهو علم حديث يهتمُّ بدراسة حركة الماء في البئر وحوله، إذ يتمّ الربط بين الجريان في الآبار والهبوط في المستوى المائي أو السطح البيزومتري الذي ينتج عن عملية ضخّ المياه من الآبار.

إن قراءة في هذا المؤلف تُظهر مدى اتساع وتنوّع موضوع الآبار والمياه الجوفية عند العلماء العرب، قبل أكثر من ١١ قرناً... فهو يحدّد أجزاء البئر مثل: المقطع العرضي،

(١) البئر، ص٥٥.
(٢) البئر، ص٦٠.
(٣) البئر، ص٦٤.

الجوانب، القعر. ويحدّد أسماء وصفات الأدوات الملحقة بالبئر. ويحدّد أسماء وصفات الآبار في أحوالها المختلفة (الشكل، الغزارة، الصيانة)... لذلك يعدُّ ابن الأعرابي واحداً من الذين شاركوا في وضع اللبنات الأولى للمعجم العربي في ذلك العصر المبكّر.

ثانياً- ابن وحشية (ت: ٣١٨هـ=٩٣٠م):

في كتابه "الفلاحة النبطية" يقول ابن وحشية[١] الذي نقله من لسان الكسدانيين إلى العربية في أواخر القرن الثالث الهجري/أوائل القرن العاشر الميلادي سنة ٢٩١ هجرية ٩٠٤ ميلادية، يمكن ملاحظة الحياة الفكرية والفلسفية والعلمية التي توصّلت إليها الحضارة الآرامية العربية في مرحلة مبكّرة من التاريخ، ويؤشّر الكتاب في ذلك إلى مستوى متقدّم وصلت إليه الحضارة العربية في تنظيم نفسها اقتصادياً واجتماعياً، ومفاهيم وقواعد اقتصادية وتنموية تبدو كأنها منجزات حديثة، مثل تطوير الريف حتى لا يهاجر أهله إلى المدن وتشجيع الصنائع والحرف بين المزارعين، والاعتماد على التجربة في تطوير الزراعة والتقنية، وفي الأفكار والفلسفة أيضاً.

كتاب الفلاحة النبطية مكتوب في القرن الثاني قبل الميلاد... نقله ابن وحشية الى العربية، والكسدانيون كانت لغتهم هي السريانية القديمة... وكلمة الكسدانيين هي نسبة إلى اسم المنطقة الجنوبية لبلاد ما بين النهرين (العراق) التي تسمّى كسديا (كلدايا).

يعبّر الكتاب عن الثقافة والحضارة الزراعية بجوانبها التقنية والتطبيقية وكذلك الفلسفية والدينية.. فيه خلاصة غاية في الأهمية في ميدان الدراسات الزراعية، ويعدُّ وثيقة مهمّة بالنسبة لدارسي الزراعة.. تمّ نقله إلى اللغات الأجنبية...

أفرد ابن وحشية في كتابه الفلاحة النبطية باباً لاستنباط المياه وهندستها، وتحدّث فيه عن دلائل وجود المياه العامّة من الرياح الهابّة على البلدان، وجوهر الماء، والاستدلال بالنظر إلى سطح الأرض، أو بالسمع، أو بطعم التربة، أو بالنبات النابت على وجه الأرض، والاستدلال على كمية الماء وعمقه.... كما أفرد باباً للآبار وكيفية حفرها، والزيادة في كمّيتها عند وجود الماء فيها...

---

(١) هو أبو بكر أحمد بن علي بن قيس بن المختار الكسداني القيسي المعروف بابن وحشية، النبطي، كيميائي وعالم لغوي نبطي مسلم عاش في القرن الثالث الهجري. له العديد من المؤلّفات في الكيمياء، ألّف كتاب "الفلاحة النبطية" الذي يعدّ من أشهر المؤلّفات الزراعية القديمة.

فيقول: "إن الجبال التي فيها مياه باطنة يظهر على سفوحها ندى بيّن، يوجد باللمس باليد ويُرى بالعين، وخاصة في أول ساعة من النهار وآخر ساعة منه، فإن ظواهر تلك الجبال ترى كأنّ على وجهها عرقاً وندى، حيث يقول: "متى أردت اليقين بذلك فخذْ شيئاً من تراب سحيق فغبّر به وجه تلك الحجارة، حجارة الجبال وانظر إلى العشاء فإن رأيت ذلك الغبار قد تندّى ففي ذلك الجبل ماء كامن قريب، وعلى قدر كثرة الماء وقربه يكون كثرة الندى، وإن كان بعيداً أو قليلاً كان ذلك الندى قليلاً ضعيفاً". [١]

وقد يستدلّ على كون هذه المياه في أغوار الجبال بالسمع بالأذن، فإن الماء إذا كان كامناً كان له حفيف ودويّ، إذا كان متوسطاً أو كثيراً، وكذلك يستدلّون على الماء في الأرض التي يشكّون في كون الماء تحتها، فيسمعون، فإن سمعتم دويّاً أو حفيفاً فاقضوا بأن في غورها ماء، ويجب التفريق بين دويّ الماء وحفيفه وبين دويّ الريح وحفيفها، بالنظر إلى جوانب شفاه الخروق والحفاير والهوّات التي يُسمع منها الحفيف والدويّ، "فإن رأيتم على ظاهر ذلك شبيهاً بالجليد، وهو أقوى ما يكون، أو رأيتم ندى أو رطوبة يسيرة متعلّقة أو بخاراً ترونه يطلع من تلك المواضع التي تسمعون منها ذلك، فإن ذلك دويّ الماء وحفيفه، ولا محالة إذا رأيتم هذه العلامات، فإن لم تروها فاقضوا أن الصوت صوت ريح"[٢].

ويُستدلُّ على الماء، في قربه من سطح الأرض، بالنظر إلى وجه الأرض، "فإن كانت صورتها أنها متقذّرة ممتلئة رضراضاً، وهي مع ذلك خشنة قحلة الوجه عديمة النبات، أو هو قليل عليها جداً، وما (عليها منه نابت) فهو يابس قصير الساق صغير الورق جداً، فاعلموا أنها عديمة للمياه، وإذا رأيتموها (سمينة دسمة) التربة، سوداء اللون، (أو شديدة) الغبرة لزجة في المجسّة، إذا أصابها أدنى ماء، فاعلموا أنها أرض ماء، وأنّ الماء في غورها وعمقها كثير ممكن"[٣].

---

(١) الفلاحة النبطية، ص٥٧.

(٢) الفلاحة النبطية، ص٥٨.

(٣) الفلاحة النبطية، ص٥٨.

وقد يستدلّ على الماء في غور الأرض من حيث قلته وكثرته أو عدمه، من طعم التربة، تربة الأرض، (فإن كان) طعمها عديم المرار والملوحة، و(طعمه تفه)، (فاقضوا) عليها أنها ريّانة ذات ماء، فإن كانت الأرض لزجة رخوة سوداء، سواد الدسومة، وكنت إذا عجنت شيئاً من ترابها يكون فيه صمغية، فهي أيضاً أرض ريّانة فيها ماء كثير.

وقد يدلُّ على وجود الأرض كثيرة الماء (أو عدمه) البتّة "النبات الذي ينبت فيها على وجوهها أو في الحفائر الصغار القريبة من وجوهها، وهذا في الأرضين التي لا يظهر فيها دليل على الماء، فأحد هذه المنابت النبات المسمّى بالنبطية لسان الكلب، ويسمّى بالعربية الحمّاض، والنبات المسمّى بالنبطية الخبازيا، الخبيزة، والنبات المسمّى بالنبطية عرموري وبالعربية العوسج الصغير اللطيف الذي ينبت في الأرض الندية القريبة الماء من سطحها"[١].

ومن أدلّ المنابت الدالّة على قرب الماء "النبات المسمّى بالنبْطية (لحكا) وبالعربية (لسان الثور)، أمّا الحبق البرّي منه فإنما ينبت أبداً على ماء قريب الاستنباط جداً.

كما يمكن أن تدلَّ رائحة التربة أو طعمها على قرب المياه وبعدها من سطح الأرض، فإن كانت رائحة التراب مثل رائحة الطين المستخرج من السواقي والأنهار الدائمة المياه التي تجفُّ على حافاتها، فإن له رائحة هي غير رائحة الترب البرّية دائمة الجفاف، وإذا كانت الرائحة قريبة إلى شيء من العفونة أو رائحة الطحلب فتدلُّ على قرب الماء.. أمّا إن كان طعم التربة يميل إلى المرارة أو العفونة أو الملوحة فالأرض عديمة الماء، وإن كان يميل "إلى ملوحة خفيفة عذبة فهي أقرب إلى الماء قليلاً، وإن كان يضرب إلى لا طعم له، أو إلى التفاهة، فالماء منها قريب"[٢].

---

(١) الفلاحة النبطية، ص٥٩.

(٢) الفلاحة النبطية، ص٦٣.

ثالثاً – ابن الحسن الكَرَجي (ت: ٤١٠هـ = ١٠١٩م):

«إنباط المياه الخفيّة» كتاب نفيس ألّفه أبو بكر محمّد بن الحسن الكَرَجي[(١)]، ويعدُّ موسوعة هندسية عملية فنية في دراسة المياه الجوفية واستثمارها، موسوعة تعتمد على تجارب عملية، وأسس نظرية، ومحاكمة رياضية منطقية، تُبهر بروعتها مهندسي اليوم، حين يرون التقدّم الذي وصل إليه علم المياه الجوفية في القرن الخامس الهجري لدى العرب، وأثار الكتاب اهتمام عدد من المستشرقين الذين ترجموه إلى الألمانية، والفرنسية، والإنكليزية.

يصف الكتاب الظواهر المائية والجيولوجية المتعلّقة بالمياه الجوفية وطرائق التعرّف على مواضعها ويحلّلها ويشرح العمليات المطلوبة قبل تنفيذ الأقنية وهي: مسح الأرض وتسويتها والأدوات المستخدمة في المسح وطرائق تنفيذ الحفر والإنشاء والأخطار المحتملة أثناء التنفيذ وكيفية التخلّص منها[(٢)]، كما يتناول قواعد الإنباط، وفنوناً من مباحث علم طبقات الأرض ومعرفة مواقع المياه الخفيّة، وكيفية استخراج الماء الحلو من قعر البحر[(٣)]، وآلات الإنباط، والاستخراج وغيرها.

يتناول الكرجي الخواص الفيزيائية للمياه الجوفية، وفصول السنة وعلاقتها بوجود الماء، ويذكر اختبارات فيزيائية لاستكشاف الماء العادي والارتوازي، وطرق زيادة ورود المياه إلى الآبار، ثم يتطرّق إلى حفر الآبار والمواصفات التي يجب تطبيقها للحصول على جودة الحفر وكيفية تطبيق هذه الشروط على العمال والمواد التي يجب استعمالها، والأدوات والأجهزة (مع الرسوم) التي تعمل لتحديد الاستقامات والميول والارتفاعات والشاقولية والمناسيب..

(١) هو أبو بكر محمّد بن الحسن الكرجي – وفي بعض المراجع القليلة ورد الكرخي – عاش في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، هناك مراجع تشير إلى أن تاريخ وفاته بين ٤١٠هـ/١٠١٩م، و٤٠٧هـ/١٠١٦م، وأخرى تقول إن تاريخ وفاته بين ٤١٩هـ/١٠٢٨م، و٤٢١هـ/١٠٣٠م، وهو أول من أفرد بالعربية كتاباً مستقلاً يعالج موضوعات المياه من الناحيتين النظرية والتطبيقية، إنه عالم رياضي جمع بين الهندسة العملية والبرهان الرياضي.

(٢) الماء في التراث العربي الإسلامي، ص.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص١٠ و١١.

يقودنا الكرجي إلى كيفية الاستدلال على وجود الماء الجوفي، فقد صنّف الجبال والأحجار الدالّة على الماء وفق كمية الماء الموجود فيها إلى: الجبال السوداء، إذا كانت من حجر يخالطه طين، ويتلوها الجبال الخضر في كثرة الماء ثم الصفر، ثم الحمر، والسود التي حجرها رخو ذو أطباق، وعواليها -أي قممها- عريضة، وأجسامها ضخمة، أغزر ماءً من غيرها، وإذا كثرت صخورها وصلبت فهي قليلة الماء، والجبال المنفردة لا ماء فيها، وخصوصاً إذا كثر حجرها وصلب، لأنّ الثلوج لا تبقى عليها، والجبال الكثيرة المتّصلة بعضها ببعض الممتدّة على وجه الأرض فيما بينها شعاب يحفظ الثلوج من الحرّ إلى وقت الربيع والصيف، أكثرها على أي لون كانت[1]، أما الجبال البيض فيصنّفها الكرجي ضمن الجبال اليابسة والأرضين قليلة الماء[2].

ويصف الكرجي الأراضي التي فيها ماء بالقول: "إن كلّ أرض متعلّقة بأصول الجبال الموصوفة فهي ذات ماء، وإذا اتّصل بأصولها صحارى كثيرة فأقربها إلى المركز أكثرها ماءً.. والأرض التي عليها نبات كثير مما لا يُزرع تكون ذات ماء قريب، وخصوصاً إذا كان على النبات نداوة وطلّ بالغدوات، وإذا كانت على وجهها مسايل السيول ظاهرة متّصلة بشعاب الجبال والأمكنة المرتفعة عنها وليس لها منها مخارج فهي ذات ماء، والأرض التي على حجرها نبات كانت ذات ماء[3].

يذكر الكرجي أن الصوت يمكن أن يدلّ على وجود ماء من عدمه، حيث يقول: "إذا سمعت من جوف في شعاب الجبال والبطاح فيما بينها صوتاً مثل دويّ الريح كانت ذات ماء، إذا كان عليها ندى وعشب، فإذا لم يكن ذلك عليها كان المسموع دويّ الريح، لأن الأرض الخالية من الماء يدبُّ في خللها الهواء ويخرقها فيُسمع منها صوت[4].

ويصف الكرجي أشكال الجبال التي تحتفظ بالثلوج وتختزن الماء في أجوافها، ومن صفاتها أن تكون مغطّاة بالشجر، بشكل يظلّلها فيؤدّي إلى احتفاظ الأرض بالرطوبة وتقليل البخار، وفي الصحارى يُنظر إلى الأرض وشكل حجارتها.. فالحجارة الرخوة

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص١٢.

(٢) إنباط المياه الخفيّة، ص١٥.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص١٣.

(٤) إنباط المياه الخفيّة، ص١٣.

السوداء تدلُّ على الماء، والحجر المختلف الألوان المتبدّد يدلُّ عليه، والحجر الأبيض المتفرّق، وكذلك الصخور الثابتة، ويلاحظ أنه يشير إلى الحجر المتفرّق والمتبدّد، وهذا يعطي دليلاً على الفراغات، وبالتالي ازدياد تسرّب الماء إليها[١].

كما يذكر الكرجي مجموعة من النباتات يدلُّ وجودها على الماء الجوفي، مثل: "البقلة، الحبق النهري، الحماض، كرفس الماء، العوسج دقيق القضبان ومستويها، لسان الثور، الحرشف، القرّاص، أكليل الملك، البطم واللبلاب"[٢]، ويذكر أن وجود هذه النباتات يدلُّ على وجود الماء الجوفي مع الشروط الآتية: (أن يكون نابتاً من غير زرع، أن يكون غضّاً).

يصنّف الكرجي أنواع المياه الأرضية تصنيفاً دقيقاً ومهمّاً، ينطبق تماماً على ما يعرفه الهيدرولوجيون اليوم، مثل:

-ماء أصلي ساكن (في جوف الأرض لا يزيد بزيادة الأمطار ولا ينقص بنقصانها ولا يتغير حاله إلا شيء قليل).

-الماء المتكاثف الذي تكون مادّته استحالة الهواء إلى الماء في بطن الأرض دائماً (يدوم جريه ما بقي السبب الذي به يستحيل الهواء إلى ماء).

- الماء الذي مادته من الثلوج والأمطار (أكثر عمارة أهل الأرض به، لأنه مادة الأودية العظام والعيون والقنى).

ويذكر الكرجي صفات الماء الصالح للشرب والحافظ للصحة، ويتحدّث عن الماء العذب الذي يسمّيه الرقيق أو الخفيف، باعتباره الماء الصالح للشرب، والماء الثقيل أو الثخين أو الكريه، باعتباره الماء الملوّث الذي لا يصلح للشرب، ويوصي بفحص الماء بالنظر والشم والتذوّق، فالماء الصالح للشرب ليس له طعم ولا لون ولا رائحة ويقبل الحرارة والبرودة[٣].

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص ١٢-١٣.

(٢) إنباط المياه الخفيّة، ص١٤.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص١٧.

تشريعات وأنظمة وقوانين

أفرد الكرجي ثلاثة أبواب كانت بمنزلة تشريعات وأنظمة وقوانين تتعلّق بالماء واستخداماته وحفر الآبار والقنيّ والأغراض منها وأطلق عليها (حريم القنى والآبار..)، تحدّث فيها عن أسس وتشريعات قانونية في حفر الآبار مثل (ضرورة الحصول على ترخيص لحفر بئر، والمسافة المواجب احتسابها بين بئر وأخرى، أو قرب عين ماء، وعلو وانخفاض بئر عن أخرى يُراد حفرها، والأغراض من استخدام البئر فيما إذا كانت للماشية أو للري أو غير ذلك، وحقوق صاحب البئر الأولى في أرض ما على من يريد حفر بئر ثانية في أرض مجاورة، وأسس إصلاح الآبار والقنيّ، وحكم الإضرار بالغير، وقضايا أخرى ترتبط بشرعية حفر الآبار والقنيّ والاستفادة منها)[١].

تدبير الأشياء المانعة من الحفر

في باب تدبير الأشياء المانعة من الحفر يذكر الكرجي أربعة منها وهي: (اعتراض حجر، البخار، رخاوة التربة، قوة المنبع وكثرة الوكف [٢])[٣].

ويشرح كيفية تدبير هذه المعترضات بالقول: "إذا اعترض حجر كُسِر بالقطاطيس والمداق الثقيلة، أو قُطّع بمعاول الحجّارين، إن كانت التربة رخوة أو كان ذلك معترضاً في بئر لم يوصل إلى قرارها، وذلك يؤمّن من الهدم والآبار المحفورة في الحجر يسهل حفرها بمعاول الحجارين، وإذا أُريد تليين الحجر أوقد عليها بخشب ناره أقوى النيران كالغضا وخشب البلوط والعفص وشجر الجبال وأشجار الفاكهة، وإن صُبّ عليه النفط وأوقد فوقه نار لينة وكل حجر في الأرض يكون ألين من الحجر الظاهر للشمس، وإذا دفن قطفه منه اكتسب ليناً، كما أنه إذا ظهر للشمس والهواء ازداد صلابة وإذا كانت تربة القناة غير رخوة حُفرت حفيرة في جانب البئر والنقب تحت الأرض وجعل الحجر فيها بالاعتمادات"[٤].

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص٢٤-٢٩.

(٢) الوكف: السيلان.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص٢٩.

(٤) إنباط المياه الخفيّة، ص٣٠.

وإذا كان المانع من الحفر رخاوة التربة، فإن ذلك ينقسم أقساماً، فإما أن تكون التربة رملاً يتماسك كلما أخذت منه شيئاً عاد إلى مكانه مثله، أما إذا كان طيناً غير متماسك في نقب منهار، وإما أن تكون التربة رخوة فيها تماسك في اليبس إذا أصابها ماء انحلّت وانهارت ووقع جوانب النقب واتسع النقب وانهدم أو يكون الإنشاء في طين أقوى من ذلك رخو..، ويقلُّ وجود الماء في الرمل الذي لا يتماسك في الفلوات لأنه يفور، أما في بطون الأودية فتكثر ينابيع الماء في الرمل، أما إنشاء النقوب تحت الأرض في رمل لا يتماسك أو طين ينهار ولا يثبت مع الحفر فإنه متعذّر صعب ولا يساوي فائدته نفقته في أكثر الأمر..[١].

لكن ماذا يقول الكرجي عن المانع من الحفر إذا كان بخاراً، وما أسباب المنع؟ لقد قسّم أسباب البخار في الآبار والقنيّ والأسراب إلى أقسام ثلاثة:

١ – أن يكون من طول البئر أو من طول النقب.

٢ – أن يكون من فساد في التربة.[٢]

٣ – أن يطول سد أفواه آبار القناة فيجتمع فيها بخار.

فكلّ بئر أو نقب انطفأ السراج فيها يكون فيها بخار، وأقوى ما يكون البخار نصف النهار، وأقوى السرج اشتعالاً على البخار ما كانت مادته الشمع، أو ودك الخنازير والبقر والغنم، أي دسمه ودهنه، وتقول كتب الأولين على حدّ قول الكرجي الذي ينقل عنهم: "التربة العذبة الطيبة الريح لا تتبخّر إلا في قعر عميق جداً، وأكثر البخار من فساد التربة"[٣].

وإذا كان المانع من الحفر قوّة المنبع وكثرة الوكف في القناة فإن القنّاء (حفار القنوات) يتّخذ قميصاً من جلود العجاجيل المدبوغة المسقية شحم البقر المذاب، ويكون معه قلنسوة منها يحيط بحرفها فرمد يمنع الماء من سيلانه على الوجه والقفا وتكون متصلة به عند القفا محيطة فيه بقطعة جلد يدور حولها.

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص ص٣٠-٣١.

(٢) أن يكون فيها كبريتية، أو نفطية، أو كانت من منابع القير وغير ذلك.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص٣٣.

إن دراسة ما أتى به الكرجي حول استنباط الماء تفضي إلى مجموعة نتائج، منها:

– وضوح الرؤية الهيدرولوجية للماء عند الكرجي: تدلُّ هذه النصوص دلالة قاطعة على الوضوح الكامل لفكرة الدورة الهيدرولوجية للماء[1] عند مؤلف الكتاب، وهو عندما يسوق هذه المفاهيم، لا يسوقها ليبحث بحثاً نظرياً أكاديمياً يعارض فيه هذا المؤلّف أو ذاك، إذ الغاية من كتابه غاية يمهّد لها بمعطيات نظرية، وإحياء معالم العلم الدارسة، وينشر أعلام الفضل الطامسة، وهو يعبّر عن هذه الفكرة بوضوح فيقول: "فلستُ أعرف صناعة أعظم فائدة وأكثر منفعة من إنباط المياه الخفيّة التي بها عمارة الأرض وحياة أهلها والفائدة العظيمة فيها فبدأتُ بوصف الأرض وكيفية وضعها وبيان موضعها من العالم"[2].

فقد عرّف الدورة المائية "الهيدرولوجية" وتوصّل إلى أن الأمطار والثلوج تتسرّب عبر شقوق القشرة الأرضية لتشكّل مصدراً مغذّياً للمياه الجوفية التي تظهر من جديد على سطح الأرض.

–شرح وفصّل أنواع الماء الجوفي وطرق الاستدلال على الماء الجوفي، وإصلاح المياه الفاسدة، وكيفية إزالة الملوحة من الماء[3]، ودور الفصول والظواهر الطبيعية العائدة إلى كلّ فصل، وأعاد أصل الظواهر إلى التكاثف والتبخّر والحالة المناخية الحرارية[4].

–صنّف التربة تبعاً لمدى صلاحيتها لحفر القناة، والصفات الفيزيائية الواجب توافرها فيها، مثل كمية الرطوبة والقساوة، وخلوّها من المواد العضوية والمركبات الضارّة.

–شرح تأثير الزلازل على المياه الجوفية بالتغيّرات الجيولوجية التي تحدث في باطن الأرض، وما تؤدّي إليه من تغيّر مواقع التكوينات المائية، ممّا يؤدّي إلى أخذها وضعية جديدة[5].

(١) دورة الماء تصف وجود وحركة المياه على الأرض وداخلها وفوقها، وتتحرك مياه الأرض دائماً، وتتغيّر أشكالها باستمرار، من سائل إلى بخار، ثم إلى جليد، ومرة أخرى إلى سائل.

(٢) إنباط المياه الخفيّة، ص٣.

(٣) إنباط المياه الخفيّة، ص١٨.

(٤) إنباط المياه الخفيّة، ص١٩.

(٥) إنباط المياه الخفيّة، ص٢٢.

– أكّد ضرورة حماية العمال الذين يقومون بالحفر من الغازات السامّة التي يمكن أن تنطلق، وذلك باتّباع طرائق هندسية معينة، أو باستخدام بعض الأجهزة، وكذلك ضرورة ارتداء الملابس الواقية من الماء أثناء حفر القناة[١].

–شرح كيفية استخدام الأنابيب الرصاصية في رفع ماء البئر إلى سطح الأرض.

– شرح بالتفصيل استخدام البرابخ "الأنابيب"، كوسيلة هندسية لجر المياه وأسباب اللجوء إليها، ووصف شكل البربخ وكيفية صناعته وطريقة تنفيذه[٢].

– أشار إلى العديد من مواد البناء التي تستخدم في المنشآت المائية، كالآجر والحجارة والطين، وخلائط النورة بجميع أنواعها كرابط، واعتنى بتفصيل طريقة تصنيعها واستخدامها[٣].

– ذكر ثلاثة أجهزة مساحية لقياس فروق الارتفاع في موقع القناة لتحديد ميلها الطولي، وهي: (جهاز الأنبوبة، وجهاز الصفيحة، وجهاز العمود، وهي أجهزة كانت معروفة في عصره)، مع الرسوم[٤].

– أدخل الأعمال المساحية بوصفها جزءاً من عمل هندسي مائي في حقل العلوم التطبيقية، فحوّلها من مجرّد عمل حرفي يقوم به المسّاح، إلى عمل هندسي دقيق[٥].

– ذكر مراحل تنفيذ منشأة القناة، كاختبار موقع القناة وتوقيت البدء بتنفيذها، واختيار مقطع القناة على حسب نوعية التربة والصخور، ثم تحديد ميول الأرض لتحديد الميل الطولي لأرضية القناة، ثم حفر وإنشاء القناة والحالات المختلفة التي تعترض ذلك، والأجهزة والأدوات المستخدمة أثناء العمل[٦].

– أكد ضرورة صيانة منشأة القناة وترميمها باستمرار.

---

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص٣٣.

(٢) للمزيد راجع: إنباط المياه الخفيّة، ص٣٣-٣٧.

(٣) للمزيد راجع: إنباط المياه الخفيّة، ص٣٤-٣٥.

(٤) للمزيد راجع: إنباط المياه الخفيّة، ص٣٦-٣٧.

(٥) للمزيد راجع: إنباط المياه الخفيّة، ص٣٩-٥٦.

(٦) للمزيد راجع: إنباط المياه الخفيّة، ص٥٧-٦١.

– ذكر تقاليد تسليم الأعمال المنفّذة من المتعهّدين منفّذي القنوات "القنّائين"، والشروط الواجب توافرها في القناة عند استلامها[١].

– يُعتقد أن الكرجي قبل ألف عام قد اطلع على الباب الخامس حول هندسة إنباط المياه في كتاب الفلاحة النبطية لابن وحشية (ت: ٣١٨هـ = ٩٣٠م)، عاصر البيروني (٣٦٢-٤٤٠هـ = ٩٧٣-١٠٤٨م) وابن سينا (٣٧٠-٤٢٧هـ=٩٨٠-١٠٣٥م)، ومن المحتمل أيضاً أن يكون قد اطّلع على كتب غير عربية في مجال الاستفادة من المياه الجوفية، وما يشير إلى ذلك أنه أورد أقوالاً وآراء ينسبها للأولين: "قال الأوّلون"، "قال الحكماء" دون أن يتبنّاها، وفي أحيان كثيرة ينقدها.

رابعاً – ابن العوام الإشبيلي (ت: نحو ٥٨٠ه = ١١٨٤م):

لما كانت الفلاحة أحد جوانب التراث العلمي العربي، فقد شهدت الأندلس خلال القرون من الرابع حتى السادس الهجرية ظهور مدرسة زراعية لها روّادها الذين تمحورت اهتماماتهم حول دراسة النبات من منظور فلاحي، فكان ابن بصّال (توفي في قرطبة سنة ٤٩٩هـ/١١٠٥م)، أحد أشهر علماء النبات في التاريخ الإنساني، وأحد رموز القرن الخامس الهجري – القرن الثاني عشر الميلادي، ويعدُّ من أوائل الذين ألّفوا كتباً ومصنّفات في مجال الزراعة، تُنسب إليه العديد من الإنجازات العلمية، حيث دوّن حصيلة تجاربه ومشاهداته في مؤلف فلاحي مطوّل عنونه: "القصد والبيان" ويسمّى في المعاجم "كتاب الفلاحة لابن بصال"[٢]، ثم اختصره فيما بعد بستة عشر باباً.. وجاء بعده ابن مالك الغرناطي (ولد قرابة منتصف القرن الخامس الهجري)، صاحب كتاب "زهرة البستان ونزهة الأذهان"[٣] المتميّز في شتى صنوف العلم والتجربة... ويورد طرقاً عديدة لاستنباط المياه وكيفية حفر الآبار كانت سائدة في الأندلس.

---

(١) إنباط المياه الخفيّة، ص٦٤-٦٦.

(٢) ابن بصّال: كتاب القصد والبيان، نشر وترجمة وتعليق خوسيه مياس بييكروسا ومحمّد عزيمان، معهد مولاي حسن/تطوان ١٩٥٥.

(٣) زهرة البستان ونزهة الأذهان، ٢٠٠١، ابن مالك الغرناطي، حقّقه وعلق عليه د.محمّد مولود خلف المشهداني، مركز نور الشام للكتاب بدمشق، مركز إحياء التراث العلمي العربي بجامعة بغداد، ط٢، دمشق.

وفي أواخر القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي كتب ابن العوام الإشبيلي[(١)] "كتاب الفلاحة" في جزأين، تعرّض فيهما لمختلف علوم الفلاحة وبصيغة شمولية وعلمية... وهو أشهر مؤلّفاته، استفاد منه الأوربيون كثيراً، ويعدُّ موسوعة زراعية جمع فيه خلاصات موثّقة لما عرفته شعوب الأندلس ومصر والعراق والمغرب العربي في مجال الزراعة والمياه والبيطرة فقرروه على طلاب العلوم الزراعية في جامعاتهم لقرون عدّة.

ومن مظاهر الاهتمام العالمي بهذا الكتاب، قيام المستشرق الإسباني الأب "بانكويري" بترجمته إلى اللغة الإسبانية، وطُبع بعد إنجاز طباعته في مدريد عام ١٨٠٢م، وهي محفوظة في مكتبة "الإسكوريال"، وهي النسخة التي اطّلعنا عليها[(٢)]، طُبعت هذه النسخة في مجلّدين ضخمين من القطع الكبير، مع مقدّمة نقدية باللغة الإسبانية. كما ترجمه المستشرق الفرنسي "كليمان موليه" (١٧٩٦-١٨٦٩) إلى الفرنسية ونشره في عام ١٨٦٥م، وصدرت في عام ٢٠١٢ طبعة بسبعة أجزاء بعنوان (الفلاحة الأندلسية) من تحقيقات مجمع اللغة العربية في الأردن، حيث حقّقها كلٌّ من: د.أنور أبو سويلم، ود.سمير الدروبي، ود.علي أرشيد محاسنة.[(٣)]

سبق ابن العوام إلى آليّاتٍ تطبيقيَّة في علم الفلاحة من بينها: الرَّيُّ بالجِرار (وهو ما يُعرَف اليومَ بالريّ بالتنقيط)، والمشارِق المكَنَّة (ويعنَى بها في عصرنا البيوت البلاستيكية).

اطّلع ابن العوام على مؤلفات علماء عرب في الفلاحة والنبات مثل: أبي الخير

---

(١) هو أبو زكريا يحيى بن مُحَمَّد بن أحمد بن العوام الإشبيلي الأندلسي، ولد في "إشبيلية" عروس بلاد الأندلس ونشأ فيها وتعلّم، أحبَّ الزراعة منذ صباه، وكان كثير التردّد إلى مزارع أبيه، يتفقّد أحوال العمّال ويقلّب في الثمار، ويتأمّل أطوار النبات.. نال شهرة عظيمة، خاصة عندما وضع كتابه القيّم "كتاب الفلاحة"، الذي تُرجم وطُبع مرّات عدّة، كما وضع "رسالة في تربية الكروم".. ويعدّ بحقّ نابغةً في العلوم الزراعية المختلفة في المجالين النظري والتطبيقي، فكان قدوة لكبار العلماء الذين ذاع صيتهم في مشارق الأرض ومغاربها والذين وصفهم المستشرق الفرنسي "لوسيان لوكلير" بقوله: "ابن العوام كان عملاقاً في حقل الفلاحة، فقد قدّم للإنسانية من المعارف التطبيقية ما تحتاج إليه".

(٢) كتاب الفلاحة، ١٨٠٢، أبو زكريا يحيى بن مُحَمَّد بن أحمد بن العوام الإشبيلي، نشره مع ترجمة إسبانية المستشرق الإسباني "خوسي أنطونيو بانكيري" — Josef Antonio Banqueri سنة ١٨٠٢، المكتبة الوطنية — الجزء الأول، مدريد.

(٣) منشورات مجمع اللغة العربية الأردني، طبعة أولى ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.

الإشبيلي[1]، وابن الحجاج الإشبيلي[2]، وابن بصّال الأندلسي[3]، وابن وافد، والحاج الغرناطي الطغنري[4]، وابن حزم الأندلسي، وابن وحشية، وابن الأكفاني، وعلى مؤلفات علماء غير عرب في الفلاحة الرومية واليونانية مثل: قسطوس الرومي[5]... وغيرهم.

تحدّث ابن العوام عن أنواع المياه المستعملة في الري، حيث خصّص الباب الثالث (ص١٣٤-١٥٢) لأنواع المياه المستعملة في سقي الأشجار والخضر وما يوافق من أنواعه كل نوع من ذلك، وكيفيه العمل في فتح البيار (الآبار) في الجنّات لسقيها وتعديل أرضها لجري الماء منها وإليها، ووقت ذلك واستنباط المياه، وذكر ما يُستدل به عن قرب الماء من وجه الأرض وبعده عنها، من كتاب أفليمون[6]، ومن غيرة وما يلحق به، وصفة العمل في تعديل أرض الجنات لجري الماء عليها.

يقول نقلاً عن كتاب الفلاحة النبطية الذي ألّفه "قوثامي" ونقله إلى العربية ابن وحشية، ويرمز إليه بحرف (ط): "قال في ط: الماء المشروب هو الذي يُقال عليه أنه العذب، وهو الذي لا يغلبه طعم يُضاف إليه، والعذوبة هي الطعم التفه، والماء المر هو شرّ المياه، ثم الماء المالح الزعاق ثم القابض العفص، ثم ما غلب عليه طعم بعض المعادن"[7].

أما ابن بصّال الأندلسي، الذي أعطاه رمز الحرف (ص) فينقل عنه ابن العوام عن الماء القريب من وجه الأرض بأنه: "هو أحمد المياه وأفضلها، يجود به جميع النبات لعذوبته ورطوبته"، وأن "مياه الأنهار طبائعها مختلفة باليبوسة والرطوبة والحروشة، وهي تذهب برطوبة الأرض"[8]، أما "الماء الزعاف والمر فقال ص -أي ابن بصال- يصلحان

(١) أفاد من كتاب أبي الخير الإشبيلي "عمدة الطبيب في معرفة النبات".
(٢) أفاد من كتابه: "المقنع"
(٣) أفاد من كتابه "القصد والبيان".
(٤) أفاد ابن العوام من كتاب الطغنري: "زهر البستان ونزهة الأذهان".
(٥) أفاد من كتاب (الفلاحة الرومية) لـ "قسطوس الرومي".
(٦) "أفليمون" من علماء اليونان، له كتاب "في فراسة الحمام وتخيّرها".
(٧) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٤.
(٨) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٥.

يصلحان لبعض بقول الجنّات مثل البقلة والملوخية.. ويصلحان أيضاً لسقي الكتان.. وضروب الأحباق"[١].

وحول ما يُستدلُّ به على قرب الماء من وجه الأرض وبعده منها، خصّص ابن العوام فصلاً كاملاً في الباب الثالث عن هذا الموضوع، فقال: "مَنْ أحبَّ أن يفتح بئراً قالوا يُستدل على ذلك بأنواع من النبات وبلون وجه الأرض وبطبعه وبريحه، وغير ذلك.."[٢].

وينقل عن كتاب الفلاحة النبطية لـ "قوثامي" قوله: "إن الجبال التي فيها مياه كثيرة قريبة من وجه الأرض يظهر على سطوحها ندوة بيّنة توجد باللمس باليد، وتُرى بالعين، ولا سيما في أول ساعة من النهار، وفي آخر ساعة منه. يظهر على وجه الأرض فيها شبه عرق وندوة (ندى)، فمتى أردت اليقين بذلك فخذ شيئاً من تراب سحيق فغبّر به وجه حجارة تلك الجبال وسطح الأرض وانتظر إلى العشاء، فإن رأيت ذلك الغبار قد تندّى، ففي ذلك الجبل ماء قريب من وجه الأرض، وعلى قدر كثرة الماء في ذلك الجبل وقربه من ظاهره يكون كثرة الندى، وإن كان الماء هناك قليلاً أو بعيداً كان ذلك الندى قليلاً ضعيفاً"[٣].

وحول الاستدلال على قرب الماء وبعده في الأرض من طعم التربة يقول ابن العوام: "يُحفَر في تلك الأرض حفرة عمق ذراع، ويؤخذ من تراب أسفلها، فيُنقع في ماء عذب في إناء نظيف، ويُذاق الماء وتُذاق التربة، وتستطعم، فإن ضرب طعمها أو طعم الماء الذي نقع فيه إلى مرارة فتلك الأرض عديمة الماء البتّة، وإن ضرب إلى ملوحة حادّة فهي عديمة الماء أيضاً، وإن ضرب إلى ملوحة خفيفة؛ فهي أقرب إلى الماء قليلاً، وإن كان لا طعم له فالماء أقرب إلى وجه الأرض، وإن كان إلى التفاهة فالماء إلى سطحها قريب، ويُشمُّ ذلك التراب، فإذا كان بين الماء وبين وجه الأرض أذرع يسيرة وجد ريح ذلك التراب مثل رائحة التراب المستخرج من السواقي والأنهار الدائمة المياه، إذا جفَّ ذلك

(١) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٦.
(٢) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٧.
(٣) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٧.

التراب منها، وكذلك الرائحة الشبيهة بالعفونة تدلُّ على قرب الماء، والشبيهة برائحة الطحلب كذلك"[١].

ويشير ابن العوام إلى أن العلماء الثلاثة: (قيثومي وابن بصال وأبو الخير الإشبيلي) قالوا في كتبهم أنه: "يُستدل على قرب الماء في الأرض السهلة أن يكون ينبت فيها السرو والبطم والعلّيق والعوسج والصعتر.. وغيرها..". فهذه وشبهها تنبت في المواضع الرطبة قليلة الماء، وقوتها وكثرة ورقها وأغصانها وعروقها ودوام خضرتها يدلّ على كثرة الماء في باطن الأرض التي تنبت فيها، وعلى قربه وبالضد، ويدل على قرب الماء وعذوبته القصب والثيل[٢]"[٣].

وبذلك نستنتج أن هناك طرقاً للاستدلال على وجود الماء في باطن الأرض عند حفر الآبار، أشار إليها ابن العوام، منها عن طريق الحواس، ومنها عن طريق التجربة:

يمكن الاستدلال على وجود الماء باستعمال الحواس كالتالي:

- عند رؤية الندى بالعين ولمسه باليد، خاصة في أول ساعة من النهار وآخر ساعة منه.
- إذا كانت حجارة الجبل مغبرة بتراب ناعم، فإن تندّت دلّ على وجود الماء، ومع كثرة الماء وقلته تكون كمية الندى.
- بالتنصّت على سطح الجبل، فإذا سمع للجبل دوي دائم على حال واحد لا يختلف كان صوت ماء.
- إذا كانت التربة سوداء أو شديدة الغبرة، لزجة إذا أصابها أدنى ماء، دلّ ذلك على وجود الماء.
- إذا كان طعم التربة عديم المرارة والملوحة، فهي ريّانة ذات ماء.
- إذا وجد نبات البابونج والحبق والخبازى ولسان الثور ففي الأرض ماء.

(١) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٣٩.
(٢) الثيْل هو كل عشب لا ساق له، كالنجيل، أو نجم الصليب.
(٣) كتاب الفلاحة، ج١، ص١٤٠.

- إذا كانت رائحة التربة كرائحة الطين المستخرج من الأنهار والسواقي، فالماء قريب من سطح الأرض.

ويمكن الاستدلال على وجود الماء من خلال التجربة العملية وفق الآتي:

- أن تحفر حفرة في الأرض بعمق ثلاثة أذرع أو نحوها، ثم يؤتى بإناء من نحاس أو رصاص أو فخّار، شبه الطست، أو السطل الكبير تتراوح سعته ما بين عشرة أرطال أو نحوها، وتلصق في قعر الإناء قطعة من الصوف الأبيض المنفوش بالشمع أو الزفت، وتمسح جوانب الإناء الداخلية بالزيت، ثم يكبّ الإناء على وجهه في الحفرة، ويغطّى بالتراب ويترك يوماً وليلة، ثم ينبش التراب عنه آخر الليل قبل طلوع الشمس ويخرج، فإن وجدت الصوفة مبتلّة رطبة، دلّ ذلك على وجود الماء، وعلى حسب رطوبة الصوفة تكون كثرة الماء وقلته.

ومن أدوات نقل المياه من مصادرها إلى البيوت والحقول والتي عرفتها الأندلس الأوعية والقصاع التي كانوا يأخذون بها الماء من العيون والأنهار بصورة مباشرة أو من الآبار، ومن الأدوات التي استخدمها الأندلسيون لرفع المياه من الأنهار والآبار والسواقي "الدولاب" وهي تتألّف من بَكَرَة دائرية تتصل بحبل طويل يحمل مجموعة من الدلاء أو القواديس[(١)] تترك في أسفل البئر وبعد ملئها تُرفع إلى أعلى باستخدام الحيوانات، وشرح ابن العوام طريقة استخراج المياه من البئر لنقلها إلى البستان فقال: "وتستخرج المياه من الآبار إما بالحبل والدلو أو بوساطة السانية[(٢)]، إذ يربط في حبل السانية، وإن كانت البئر عميقة تربط في حبل السانية خمسة قواديس، وتثقب من الأسفل للحيلولة دون تكسّرها عندما تنزل إلى الماء[(٣)]".

وحول الري بالتنقيط فقد سمّى ابن العوام هذه الطريقة باسم "طريقة الري بواسطة الجرار" وذلك لأنه استخدم في تطبيقها جراراً فخّارية صغيرة ثبّتها داخل التربة بجانب جذوع الأشجار، بحيث تصل المياه للشجرة نقطة نقطة، وقد عوّضت الجرار الفخارية بالمواد البلاستيكية، وهذه الطريقة توفر الثلثين من المياه اللازمة للزراعة.

(١) القادوس: وعاء فخاري يربط بدولاب الساقية لإخراج الماء، وله استخدامات أخرى.

(٢) السانية: الناقة التي تسنو الماء من البئر بالحبال والبكرات والدلاء.

(٣) كتاب الفلاحة، ج١، ص ص١٤٦-١٤٧.

وينقل ابن العوام عن "قسطوس" قوله: "ليجعل عند أصل الشجرة جرتان كبيرتان من فخار جديد، مملوءتان بماء عذب، وفي أسفل كلّ جرّة منهما ثقب لطيف يجري منه الماء إلى أصل الشجرة المغروسة جرياً لطيفاً دائماً، وليكن الثقب عن حائل بينه وبين الأرض لئلا يسدُّ الطين الثقب، وكلّما نقص ماؤهما مُلئتا، ويدوم ذلك نحو شهرين، فربّما أطعمت تلك الشجرة من عامها، كإطعامها في موضعها، وتتعاهد بالسقي مع غيرها من الشجر، ويصلح أن يعمل هذا في تندية موضع التركيب من الشجرة المركبة بالماء العذب"(١).

ويضيف: "لا يُنقل شجر من موضع جيد وماء عذب إلى موضع رديء وماء غير عذب، وكل شجر تعوّد أن يُسقى بالماء الحلو فلا يُسقى عند تنقيله بالماء الزعاق، ولا الماء المالح فإن ذلك مفسد له غير مصلح، ولا يُنقل شجر من الأرض الطيبة المودِكة إلى الأرض الرملية والضعيفة، ولا من الأرض الباردة إلى الحارّة، ولا من الحلوة إلى المالحة، ولا من السهل إلى الجبل، وإن لم يكن بدّ من ذلك في الأرض الرملية التي تمسك النداوة الكثيرة من ماء المطر وشبهه، فتملأ الحفرة من تراب طيب منقول إليها"(٢).

بينما عالج الباب الثاني عشر (ص ص٥٤٤-٥٧٢) صفة العمل في سقي الأشجار والخضر ووقته، وذكر الأشجار التي يصلحها الماء الكثير والأشجار التي لا تحتمل كثرة الماء مستشهداً بما جاء في كتب ابن حجاج وابن بصال والحاج الغرناطي وأبي الخير الإشبيلي وغيرهم.

إن غنى كتاب "الفلاحة الأندلسية" ينبع من كونه أسّس للمدرسة العربية في الفلاحة، ويمكن إجمال منهجه العلمي الذي اتبعه بأنه قصد الجمع بين التبحّر العلمي في المصادر القديمة التي سبقته، وبين المعارف العملية التطبيقية التي استقاها من تجاربه الشخصية، واتّسم بالأمانة العلمية في العرض والاستشهاد بأقوال غيره.

(١) كتاب الفلاحة، ج١، ص٢١٣.

(٢) كتاب الفلاحة، ج١، ص٢١٤.

خاتمة

إن القراءة المتأنّية في تراث الحضارة العربية تؤكّد بما لا يدع مجالاً للشك سبق العلماء العرب إلى وضع أصول علم الرّيافة وهندسة الري وعلم التربة وعلم الفلاحة وطبيعة الأراضي على أساس علمي تجريبي وفق ما كانوا يملكون من معطيات وأدوات، بل إن الكثير من المصطلحات والمفاهيم التي وضعها علماء الحضارة العربية فيما يتعلّق بالمياه والتربة والري واستخداماتها لا يزال يُستخدم حتى اليوم في علم الأراضي والمياه الحديث.

فعلى صعيد الماء قدّم العلماء العرب في مخطوطاتهم ومؤلّفاتهم كثيراً من العلوم حول اكتشاف مواطن الماء، وكيفية استخراجه من باطن الأرض، باستدلالات خاصة، لا يستعينون فيها بآلة، وأطلقوا عليه اسم علم "إنباط المياه" أو علم "الرِّيافة".. فوصفوا الآبار وقدّموا تفاصيل تطبيقية هندسية حول سبل حفرها واستخراج المياه منها، وسمّوا أنواعها، وأنواع المياه التي تخرج منها، منذ منتصف القرن الثالث الهجري – العاشر الميلادي، الأمر الذي يُظهر مدى اتساع وتنوّع موضوع الآبار والمياه الجوفية عند العلماء العرب، قبل أكثر من ١١ قرناً (ابن الأعرابي).

كما قدّموا استدلالات لوجود المياه بالنظر إلى سطح الأرض، أو بالسمع، أو بطعم التربة، أو بالنبات النابت على وجه الأرض (ابن وحشية)، وشرحوا تفاصيل الهندسة العملية الفنية في دراسة المياه الجوفية واستثمارها، اعتماداً على تجارب عملية، وأسس نظرية، ومحاكمة رياضية منطقية، أبهرت بروعتها مهندسي اليوم، إضافة إلى إيجاد تشريعات وأنظمة وقوانين تتعلّق بالماء واستخداماته (ابن الحسن الكَرَجي)، وحقّقوا سبقاً في استخدامات الري بالتنقيط، تحت تسمية الري بالجرار (ابن العوام الإشبيلي)، وتحدّثوا عن الماء العذب والماء المالح وفوائدهما، وعن الدورة الهيدرولوجية (القزويني)، وأرسوا قواعد علم الملاحة البحرية (ابن ماجد).

نتائج:

جرى تسليط الضوء على مسألتين الأولى استنباط الماء، والثانية الري، في التراث العلمي العربي... وقد اخترنا أربعة علماء عرب تناولوا هاتين المسألتين في مؤلفاتهم ومصنّفاتهم ومخطوطاتهم وهم: (ابن الأعرابي، وابن وحشية، الكَرَجي، وابن العوّام

الإشبيلي).. الذين عاشوا بين القرنين الثاني والخامس للهجرة، الثامن والحادي عشر للميلاد.

* **ابن الأعرابي تحدث عن إنباط المياه قبل نحو ١١ قرناً، في كتابه "البئر"** الذي يعدُّ نواة للمعاجم العربية الكبيرة فيما بعد، **وابن منظور نقل عنه في** لسان العرب معنى الإنباط، والاستنباط، ويُعدُّ كتاب البئر من أقدم الكتب العربية التي تناولت التعابير والمفهومات المرتبطة بالآبار، وشكّلت المفهومات المائية العربية التي تناولها حلقة تاريخية أساسية في دراسة هيدروليكيا الآبار، وهو علم حديث يهتمُّ بدراسة حركة الماء في البئر وحوله...

* **ابن وحشية، في مؤلّفه "الفلاحة النبطية"، تناول استنباط الماء وهندستها قبل قرابة ١٠٩٢ سنة**، واشار إلى **دلائل وجود المياه، وجوهر الماء، والاستدلال بالنظر إلى سطح الأرض، أو بالسمع، أو بطعم التربة ورائحتها، أو بالنبات النابت على وجه الأرض، والاستدلال على كمّية الماء وعمقه، كما تناول الآبار وكيفية حفرها، والزيادة في كمّيتها عند وجود الماء فيها...**

* **ابن الحسن الكَرَجي، في كتابه «إنباط المياه الخفيّة» يعدُّ موسوعة هندسية عملية فنّية في دراسة المياه الجوفية واستثمارها، موسوعة تعتمدُ على تجارب عملية، وأسس نظرية، ومحاكمة رياضية منطقية، تُبهر بروعتها مهندسي اليوم، حين يرون التقدّم الذي وصل إليه علم المياه الجوفية في القرن الخامس الهجري لدى العرب، وأثار الكتاب اهتمام عدد من المستشرقين الذين ترجموه إلى الألمانية، والفرنسية، والإنكليزية.**

على الرغم من أنّ الكرجي يكرّر عن ابن وحشية ما أشار إليه حول الاستدلال على وجود المياه عن طريق وجود النباتات من عدمها ويذكر مجموعة من النباتات يدلُّ وجودها على الماء الجوفي، أو عن طريق الصوت، إلّا أنّ من أهم ما ابتدعه قبل نحو ١٠ قرون هو التشريعات والأنظمة والقوانين التي تحكم الاستفادة من الماء وحفر الآبار واستنباط المياه.. وسمّاها (حريم القنى والآبار..)، تحدّث فيها عن أسس وتشريعات قانونية في حفر الآبار، **كما تحدّث عن تدبير الأشياء المانعة من الحفر**

(اعتراض حجر، البخار، رخاوة التربة، قوة المنبع وكثرة الوكف)... وشرح **كيفية تدبير هذه المعترضات. فما أتى به الكرجي حول استنباط الماء** يؤكّد وضوح الرؤية الهيدرولوجية للماء عنده، فنصوصه تدلُّ دلالة قاطعة على الوضوح الكامل لفكرة الدورة الهيدرولوجية للماء، **كما يشرح عمليات إصلاح المياه الفاسدة، وكيفية إزالة الملوحة من الماء... وشرح تأثير الزلازل على المياه الجوفية** بالتغيّرات الجيولوجية التي تحدث في باطن الأرض، وما تؤدّي إليه من تغيّر مواقع التكوينات المائية، ويؤكّد **على ضرورة حماية العمال الذين يقومون بالحفر** من الغازات السامّة التي يمكن أن تنطلق، باتّباع طرائق هندسية معينة، أو باستخدام بعض الأجهزة، وكذلك ضرورة ارتداء ملابس واقية من الماء أثناء حفر القناة.. ويشرح بالتفصيل استخدام **البرابخ "الأنابيب"**، كوسيلة هندسية لجر المياه وأسباب اللجوء إليها، ووصف شكل البربخ وكيفية صناعته وطريقة تنفيذه، مشيراً إلى العديد من مواد البناء التي تستخدم في المنشآت المائية، كالآجر والحجارة والطين.. واعتنى بتفصيل طريقة تصنيعها واستخدامها.

* **أمّا ابن العوام الإشبيلي، في كتابه الفلاحة، قبل نحو ٨٣٨ سنة، فقد سبق إلى آليّاتٍ تطبيقيَّة في علم الفلاحة من بينها: الرَّيُّ بالجِرار** (وهو ما يُعرَف اليومَ الريّ بالتنقيط)، والمِشارِق المكَنَّة (ويعنَى بها في عصرنا البيوت البلاستيكية)... إذ تحدّث ابن العوام عن **أنواع المياه المستعملة في الري**، وعن **الاستدلال على قرب الماء وبعده في الأرض من طعم التربة ومن رائحتها وهو ينقل ما أورده من سبقه (ابن وحشية والكرجي)..**

إلّا أن ما ابتدعه ابن العوّام الإشبيلي كان "طريقة الري بوساطة الجرار، وهو ما نسمّيه اليوم الري بالتنقيط، حيث استخدم في تطبيقها جراراً فخّارية صغيرة ثبّتها داخل التربة بجانب جذوع الأشجار، لتصل المياه للشجرة نقطة نقطة، بهدف ترشيد استهلاك الماء.. وفي كتابه هذا أسّس ابن العوام الإشبيلي للمدرسة العربية في الفلاحة.

المصادر والمراجع:

١- **إنباط المياه الخفيّة**، ١٣٥٩هـ-١٩٤٠م، أبو بكر مُحَمَّد بن الحسن الحاسب الكرجي، مطبعة دائرة المعارف العثمانية بعاصمة الدولة الآصفية، حيدر أباد.

٢- **البئر**، ١٩٧٠م، أبو عبد الله مُحَمَّد بن زياد الأعرابي، حقّقه وقدّم له ووضع فهارسه رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة.

٣- **التداوي بالماء**، ١٩٩٨م، صلاح الأجاوي، ط١، مؤسسة الرحاب الحديث، بيروت.

٤- **زهرة البستان ونزهة الأذهان**، ٢٠٠١م، أبو عبد الله مُحَمَّد بن مالك الغرناطي، حقّقه وعلق عليه محمّد مولود خلف المشهداني، ط٢، مركز نور الشام للكتاب بدمشق، مركز إحياء التراث العلمي العربي بجامعة بغداد.

٥- **الفلاحة**، ١٨٠٢م، أبو زكريا يحيى بن مُحَمَّد بن أحمد بن العوام الإشبيلي، نشره مع ترجمة إسبانية المستشرق الإسباني "خوسي أنطونيو بانكيري" Josef Antonio Banqueri، المكتبة الوطنية، الجزء الأول، مدريد.

٦- **الفلاحة النبطية**، ١٩٩٣م، ابن وحشية أبو بكر أحمد بن علي بن قيس الكسداني؛ ت توفيق فهد، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق.

٧- **كتاب القصد والبيان**، ١٩٥٥م، ابن بصّال، نشر وترجمة وتعليق: خوسيه مياس بييكروسا ومحمّد عزيمان، معهد مولاي حسن، تطوان.

٨- **لسان العرب**، ١٩٩٣م، ابن منظور، ط٣، دار صادر، الجزء السابع، بيروت.

٩- **الماء في التراث العربي الإسلامي: مقاربات معاصرة**، ٢٠٠٦م، بغداد عبد المنعم، وزارة الثقافة، دمشق.

١٠- **الماء في التراث العربي الإسلامي**، ٢٠٠٩-٢٠١٠، صلاح عبد الستار محمّد الشهاوي، مجلة الداعي، العدد (١-٢)، كانون الأول ٢٠٠٩، كانون الثاني- شباط ٢٠١٠، الجامعة الإسلامية - دار العلوم، السنة ٣٤، (ص ص٥٧-٦٢)، الهند.

١١- **الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي**، ١٩٩٦م، مُحَمَّد بن عبد العزيز بنعبد الله، الجزء الأول، وزارة الأوقاف، المغرب.

خيال الظل العربيّ وتجديد النصّ والتقنية

أ.د. فايز الداية(*)

الملخَّص:

يتناول هذا البحث فن(خيال الظل) والتطور الذي بدأت خطواته بعد نداء منظمة اليونسكو بالحفاظ عليه في سورية 2018. وتعرض الفقرات تاريخ خيال الظل وعروبته في النشأة والاكتمال، والمفارقة بين استمراره ما يزيد على ألف سنة من غير تبلور تأليف للنصوص، وهذا الأداء الشفهي كان سبب الضعف والإسفاف مما استدعى منعه مرات كثيرة إلى أن انطفأ في منتصف القرن العشرين.

يقدِّم البحث تصوُّراً للنص المسرحي لخيال الظل، وتطور تقنياته من خلال ماتمَّ إنجازه من عروض في حلب ودمشق 2019-2022 .

كلمات مفتاحية: خيال الظل، مسرح خيال الظل، تاريخ خيال الظل، تطور خيال الظل.

* عضو هيئة تدريسيّة في قسم اللغة العربيّة بجامعة حلب، وعضو اتحاد الكتاب العرب، جمعية النقد الأدبيّ، وحائز على جائزة الدولة التقديريّة عام ٢٠٢٢.

مقدّمة:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الجوانب التي يكتسب فيها التراثي – ونحن نتناول **خيال الظلّ** فن عرض ونصوصاً– مشروعية وجوده اليوم في حياتنا، ونقصد بهذا الوجود ديمومة التداول والفاعلية في وقائع يخوضها أبناء المجتمع في مراحل عمرية متعددة، وضمن حركة البناء النفسي والفكري في ألوان الطيف الحضارية المعاصرة، وبهذا لا تكون العودة مُتْحَفية لمرة تنصب فيها، ثم تُرى عن بعد في زيارات متباعدة لا تلبث أن تضمحل.

النقطة الأولى في حديثنا عن (**خيال الظل**) هي أنه كان فناً أدائياً يقدمه فنانون عبر تقنيات لجمهور المتلقين، وهم يستندون إلى نصوص محدودة يكتبها بعضهم أو يحملونها عمن كتبها من قبل ممن يخوضون في هذا العمل، وقد يتم الأداء بارتجال للمواقف التي تدور حولها فقرات العروض التي أطلقوا عليها (البابات)، ولم يكن خيال الظل عنواناً لكتب أدبية لها مؤلفوها، ويشتغل فيها الورّاقون، ويكون لها سوق رائجة لدى القراء.

والنقطة الثانية هي أنَّ خيال الظل فن عربي في اكتماله القديم منذ القرن الرابع الهجري، وقد عرفته العواصم العربية وجمهورها، وهذه مسألة قد يُنظر إليها على أنها محاولة تميّز عربي مشوب بالمبالغة في إطار الدفاع عن ثقافتنا التي وُضعت في مهب العواصف، لكننا سنبث إشارات موجزة بمرجعياتها تبيّن مشروعية هذه السمة.

والنقطة الثالثة هي تحديد التطوير في هذا الجانب التراثي، وذلك ليأخذ موضعه المعاصر ملتحماً بالمكونات الحضارية وبأهداف النمو والارتقاء: فالمحور الأول هو التحوُّل إلى كتابة فصول خيال الظل في مشاهد أو مسرحيات قصيرة لتغدو مادة تتمفصل على وجهين أولهما العرض التمثيلي في مسارح وفضاءات متعددة، وثانيهما أن تكون مادة أدبية يقرؤها جمهور الكبار والأطفال، والمحور الثاني هو أن تَغْنَى الأدواتُ في العرض التمثيلي سواء في الشاشة أو الصوت والموسيقا أو بتنويعات تقنية مصاحبة توازياً أو تبادلاً، ونحن في هذا الحيّز سننقل ما قمنا بتنفيذه عملياً على المسرح في مدينتي حلب ودمشق في السنوات الثلاث الأخيرة (2019–2022).

أولًا: المصطلح والتاريخ وعروبة خيال الظلِّ:

نلحظ عدم تناول فن (**خيال الظل**) في مرجعياتنا العربية القديمة على نحو مفصَّل، فليس بين أيدينا نصوص أو وصف لعمل الفنانين، إلا في إشارات خاطفة مصحوبة مرات بأبيات من الشعر، ويبدو السبب الأساسي أننا أمام ظاهرة فنية وليست أدبية، وماعثرنا عليه من نصوص كان الاستثناء، ونجد أنفسنا بين تلك الإشارات وهي تنبئ بوجود الفن ورجاله وتداخله بالأحداث والشخصيات، لأن فناني الخيال عكسوا جوانب ممَّا حولهم من ظواهر اجتماعية وأحداث، ويغلب على تناولها الطابع الضاحك الساخر.

جاء المصطلح مختصراً: (**الخيال**) في حوار عابر في أقدم ذكر له بين أيدينا في المراجع القديمة، في كتاب(الديارات) لمؤلفه الشابشتي وهو أبو مُحَّد الحسن علي بن مُحَّد ت 388هـ، وفي كتاب(شفاء الغليل) لشهاب الدين أحمد الخفاجي المصري977-1096 هـ إشارة إلى مصطلحات: الخيال والخيال الراقص وخيال الإزار والبابة التي هي الفصل الواحد في العرض، مع شواهد للشاعرين: عبد الله بن عبد الظاهر المصري620-692هـ:و مُحَّد بن مُحَّد الورَّاق المصري 651- 695هـ. وفي كتاب(ثمرات الأوراق) لتقي الدين أبي بكر بن علي بن حجة الحموي(767- 837هـ)حادثة جرت مع صلاح الدين الأيوبي(532-589هـ) ووزيره القاضي الفاضل، وهما يشهدان عرضاً لخيال الظل في القاهرة، وهذا يعني أنه كان متداولاً في القرن الخامس الهجري زمن الفاطميين قبل قيام الدولة الأيوبية. ويلفتنا ما جاء عند ابن عربي ت 638هـ في كتابه (الفتوحات المكية) حول خيال الظل، فنحن نجد؛ إضافة إلى تحديد تاريخي لحضورهذا الفن ؛ إشارة إلى المتلقين الصغار ودرجة إدراكهم ما يرون بين الحقيقة والخيال؛ وذلك للمقارنة مع الكبار في مسائل أخرى في محاورة في (الفتوحات)؛ وأورد الأبشيهي(**ت 850هـ**) في كتابه (المستطرف في كل فن مستظرف)، وفي باب (باب في ذكر الدنيا وأحوالها وتقلُّبها بأهلها والزهد فيها): " وقد شبهها بعضهم بخيال الظل ، وينقل مُحَّد بن طولون **953 هـ** في كتابه (القلائد الجوهرية في تاريخ الصالحية) خبراً عن خليل بن أيبك الصفدي**764هـ**، وفيه وقائع عن شيخ ورد دمشق اسمه براق مع جماعة له، وكان استعرض غرائب له وكانت لهم هيئات وأزياء لافتة : " وعلى الجملة فكانوا أشكالاً عجيبة حتى إنهم حاكوهم في(الخيال)، ونظم فيهم الأديب السراج".

واختار ابن طولون أن يستخدم في كتابه (إعلام الورى بمن ولي نائباً من الأتراك بدمشق الشام الكبرى) المصطلح الموضّح وفيه ما يحلُّ الارتباك غب دلالات المصطلح وهو: (**خيال الإزار**) ويقصد بالإزار القماش الأبيض الذي يُشدُّ وتجري الأحداث وتتحرك الشخصيات(أخيلتها)[١].

إن احتمال وصول جوانب من أداء خيال الظل الفني من مصادر آسيوية إلى بغداد ومن ثم إلى عواصم الخلافة العباسية أمر ممكن، وذلك في حركة التفاعل الحضاري من التجارة والعلاقات المصاحبة لها اجتماعياً وثقافياً يرتبط بعضه بأدوات ومواد مما يستخدم في الفنون، ولكن نقف لنؤكِّد سمات الثقافة العربية في تبلور فن خيال الظل في نقاط:

١-إن إدراك الظلال كان قائماً لدى أبناء المجتمعات البشرية خاصة في مرحلة النمو الحضاري مع التدوين وتشكيل الدول منذ أواخر الألف الرابع ق. م.، فهم يلحظون ظواهر الطبيعة في النهار واختلاف الظل عبر ساعاته، وكذلك ما يكون من انعكاس الظلال مع اشتعال النار في الكهوف ثم في البيوت والمعابد، ولعل بعضاً من طقوس السحر كان يتضمن شيئاً من هذا، ونقصد هنا أن حضور خيال الظل في حالاته الأولى، يؤكِّد أنه ليس اختراعاً لشعب أو مجتمع من فراغ، وإنما هو تطوير أدوات تنظِّم أداءً فنياً بعد التلقائية التي كانت عليها الممارسات التي يقوم بها أفراد هنا وهناك.

٢-لا تذكر المراجع التي أشار إليها **أحمد تيمور باشا وزكي مُحَّد حسن في سنة1942 ، وفؤاد حسنين علي في 1947** ، **ثم عبد الحميد يونس في 1958**،**و إبراهيم حمادة في 1963**[٢]؛ أيَّ تفاصيل تبين طبيعة خيال الظل في مصادره المفترضة، وعندما يؤكِّد المعجم الموسوعي للمسرح – في مادة كتبها ف. غريند وشريف خزندار– أنَّ أقدم أشكال هذا الفن الذي يطلق عليه مصطلح (مسرح الظلال/Le theatre d , ombres) نشأ في إقليم كارناتاكا في الهند، إنما تربط هذه البداية بمؤثرات أسطورية ودينية بشخوصها، وهذا ما لانجده في خيال الظل العربي، وكذلك نجد كلاماً على شخصيات

(١) الديارات، ص 187–188 ، شفاء الغليل ص. 50–51 ، ثمرات الأوراق، ص. 44، المستطرف في كل فن مستظرف ج2، ص. 741،القلائد الجوهرية في تاريخ الصالحية، ج1/ 321،علام الورى بمن ولي نائباً من الأتراك بدمشق الشام الكبرى، ص. 246، الفتوحات المكية، ج5، ص99 .

(٢) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ص. 32–37.

كثيرة هناك لم تنقل إلى العروض العربية التي امتازت بثنائية واضحة تدور حولها الشخوص، وهذا ينفي النقل الحرفي المقلِّد[١].

٣-إنَّ نظرة تحليلية إلى خيال الظل حواراً وتقنية في تداوله في حواضر بلادنا منذ القرن الرابع الهجري تكشف ماهية من الثقافة العربية، فطبيعة النصِّ قائمة على ثنائية لشخصيتين رئيسيتين وتتعدد من حولهما شخصيات أخرى، وهو قائم على إيقاع ساخر يتضمن المفارقة في الموقف بينهما، ويتضمن الحوار والشعر والأداء الموسيقي. وبهذه المكوِّنات يبدو خيال الظل الوجه العملي لبنية المقامة الأدبية، وبحسب خبر الشابشتي في (الديارات) قد تكون المقامة تأثرت بحضور خيال الظل،وذلك كما اكتملت عند أبي الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني(ت398هـ) في إحدى وخمسين مقامة تتضمن كل منها حكاية يرويها عيسى بن هشام وتجري أحداثها في مدن وبقاع عديدة (بغداد والبصرة والموصل وجرجان وأصفهان والأهواز وأذربيجان ودمشق وبلاد فزارة والبادية وفي وادٍ أخضر وفي المارستان وفي مجلس سيف الدولة بحلب...)، وكان أبو الفتح الإسكندري هو الذي يخوض المواقف في معظم المقامات ثم يكتشفه ابن هشام وهو يمارس أساليب الاحتيال الطريف لكسب من هنا وهناك، ولم يكن الراوي ببعيد عن خوض مواقف منها وحده كما في المقامة (البغداذية) أو مع أبي الفتح في المقامة(الموصلية)،وكان هناك أبو العنبس الصيمري قد حلَّ بطلاً في مقامة خاصة وهي(الصيمرية)[٢].

تتأكَّد أصالة هذا الفن عربياً عندما نتابع انتقال هذا الفن من مصر والشام إلى استانبول بعد سيطرة السلطان سليم على القطرين **1516–1517 م (923هـ)**. فقد اصطحب فنانين ممن يعملون في خيال الظل- بعد أن شاهد عرضاً لهم في القاهرة – ضمن أصحاب الحرف والفنون الذين عمروا بمهاراتهم وجوه الحضارة في الدولة العثمانية، وانتقل هذا الفن منها إلى أوروبا والعالم، ونُسب إلى العثمانيين، وكذلك عاد إلى الشام بتسميته التركية (قره قوز) وحوِّرت إلى (كراكوز) مع شخصياته، وبقيت تسميته الأصلية متداولة في مصر.

(1) Dictionnaire encyclopedique du theatr Bordas, .p.p.609-611

(٢) شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص.70، 113، 333.

ثانيًا: النصوص والحلقة المفقودة:

تمتد الجولة التاريخية مع فن خيال الظل في العواصم العربية إلى ما يزيد على الألف سنة، وعندما نفتش في الخزائن والفهارس لا نجد نصوصاً أدبية أو أوراقاً كانت متداولة، ويأتي الاستثناء في ثلاثة نصوص / بابات، منسوبة إلى شخصية شاعر ومتطبِّب عمل في معالجة العيون (كحَّال)، نشأ في الموصل ثم هاجر إلى القاهرة في القرن السابع الهجري، وهوشمس الدين **محمد بن دانيال 646- 711هـ**[١]، وقد ألف نصوصاً لخيال الظل وقدَّمها للجمهور مع ممارسته الطبية، وكانت له صلاته الأدبية ، ونقف على عدد من الدلالات في نصوص ابن دانيال (1- طيف الخيال والأمير وصال 2- غريب وعجيب 3- المتيم واليتيم) وإن تكن في حقيقتها تتموضع في حالة واحدة من حالات عروض هذا الفن هي تلك التي تبنى على المجون والخلاعة ولا تستتر بالرمز بل تسوق التعبير الصريح الفج .

أولى الدلالات هي حضور ثنائية في شخصيتين رئيسيتين تدور الأحداث بينهما ثم يكون لشخصيات ثانوية دور مكمِّل: طيف الخيال الذي يعثر على أخيه الأمير وصال، وغريب الذي يلتقي بعجيب وتتم استعراضات بعد ذلك في المكان، والمتيَّم واليتيم. وهذه تعيد إلى ثنائية المقامات لدى بديع الزمان ولدى الحريري، ونجد ظلالاً في شخصيتي طيف الخيال وغريب من شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي في انتساب إلى جماعة المكدِّين الباحثين عن المغانم هنا وهناك.

والثانية هي المفارقة في أحوال الشخصيات وما يبنى على ذلك من علاقات : الأمير وصال وما يُظن له من غنى ومكانة وقدرة وما هو عليه من البؤس والفاقة بسبب مغامراته ومجونه مما أفقده الثروة، وفي المقابل تكون الخيبة لدى طيف الخيال بعد آماله بالقرب من الأمير، وفي شخصية العروس التي جاءت بها الخاطبة أم رشيد، فالوصف الماكر جعلها في الذروة جمالاً ومزايا، وتتكشف الحقيقة ليلة العرس عن قبح وسوء خلق، ومن المفارقات المبالغة الفاقعة لأصحاب المهن الذين يعرضون قدراتهم أمام غريب وعجيب.

(١) طيف الخيال، ص141-246.

والثالثة هي بروز درجات من الصراع في بنية البابة بانتصار طرف على الآخر بالخديعة كما فعلت أم رشيد الخاطبة مع الأمير وصال.

والرابعة هي إيقاع السخرية الذي يتولَّد عن المفارقات.

والخامسة هي استخدام الشِّعر في التعبير بجوار النثر، وهذا يساعد على التغني وتلحين بعض منه خاصة ما جاء قصيراً مجزوءاً.

وأما السمة التي طغت على هذه الإمكانات الدرامية فهي الشطط في المجون والحديث عن الجنس الفاضح، وهكذا نرى أن ما وجد فرصة للتدوين من أعمال خيال الظل هو التعبير عن اضطراب البوصلة الفنية ورسالتها، ويبدو أن الأحوال الاجتماعية والسياسية والفكرية تتفكك في أزمنة وتستجيب لها الفنون فتنزل إلى الحضيض.

ويغلب أن يتوارث العاملون في هذا الفن (البابات) ويحفظوا خطوطها العريضة شفهياً، وتتنوَّع المادة المقدَّمة بإضافات وارتجالات تتأثر بالوقائع الاجتماعية والسياسية، وكذلك بما يكون من مخزون شعري أو زجلي أو حكائي لدى المخايل المحرِّك، وهنا يكمن سرُ عدم الارتقاء الدرامي، فمن جهة تم تخفيف الأبعاد الدرامية الأدبية في المقامات فيما كتب بعد الهمذاني ووضع في خدمة غايات لغوية أو معرفية ، ومن جهة أخرى لم يكن لدى المخايلين أي صلة بالمسرح اليوناني أو الروماني ونصوصه لأنها لم تترجم إلى العربية ولم تجد من يحاكيها ويبتكر نصوصه.

نقف أمام المفارقة في استمرار أداء عروض خيال الظل قروناً حتى ثلاثينيات القرن العشرين في مصر والشام وبلاد عربية أخرى؛ ولكن من غير أن يترك في الذاكرة الثقافية أثراً مما كان يتداوله اللاعبون واللاعبات قضايا أو موضوعات اجتماعية أو مواقف تتصل ببنية المجتمع في سنوات شهدت الكثير من العواصف والحروب والنزاعات، وإن ما نعثر عليه في تضاعيف الكتب عرَضاً من أبيات شعرية أو كلمات في سطور لا يتجاوز الجانب الشكلي للشخوص بين الخيال على الشاشة والواقع، أو الإشارة إلى الجمهور المتفرج من الأطفال أو الكبار، أو اللاعب أو اللاعبة من وراء الستارة.

ثالثًا: أفول خيال الظلّ:

نطالع مع منتصف القرن التاسع عشر آراء حول هذا الفن، وهي تبرز انحداراً في حواره وكلماته، وسطحية في شطر ممَّا يتناول، وهذا كان نذير الأفول مع صعود عوامل جديدة في حركة النهوض العربي الفكرية والحضارية في وسائل متطورة للفنون، فيروي أدهم الجندي في كتابه (أعلام الأدب والفن) واقعة في الشام في سبعينيات ذلك القرن: " ولما حضر مدحت باشا المشهور[1822- 1883م] والياً إلى الشام[1878-1879م] قام بجولة يتفقَّد فيها أحياء دمشق والحالة الاجتماعية والروحية فيها، فلفت نظره كثرة المقاهي التي تمثَّل فيها حكايات (قره كوز)، فانتقد وجهاء دمشق وعلماءها على هذا المستوى المنحطِّ ولامهم لإقبالهم على مشاهدة مناظر مخجلة، واستماع ألفاظ بذيئة"[١].

ويقول أحمد تيمور باشا في مصر في كتابه (خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب) في استعراض موجز لواحدة من البابات أو كما يسميها اللعبة: " لعبة القهوة: وهذه اللعبة مما يتحاشون لعبها في الأعراس لما فيها من مجون والألفاظ المخلَّة بالأدب"[٢].

وأورد فخري البارودي1887-1966 م. في مذكراته جوانب من عروض خيال الظل في دمشق أواخر القرن التاسع عشر ومطلع العشرين ثم في أواخر أربعينيات القرن العشرين: " إلى جانب المقاهي كنا نترددعلى محلات (خيال الظل) المعروف باسم (قهوة كركوز) وهي طليعة السينما اليوم ... كان لهذه اللعبة مكانة في القديم، لكنها تبدَّلت اليوم.أدخلوا فيها بعض الكلمات االبذيئة المستقبحة، وهي على وشك الانقراض... وليت الحكومات تلتفت إلى تنبيه اللاعبين، وإجبارهم على حذف بعض الجمل البذيئة التي يتكلمون بها، وحذف بعض الخيالات"[٣]. وهنا نلحظ أن البارودي يظن أن الابتذال في بعض عروض الخيال حادث وطارئ، ونحن رأينا أنه في صميم اللعب منذ زمن ابن دانيال على الأقل فيما وصل إلينا، ويتأكد هذا النهج لدى اللاعبين في القرن

---

(١) أعلام الأدب والفن ١/259.

(٢) خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب، ص26.

(٣) أوراق ومذكرات فخري البارودي ١/94-96.

التاسع عشر وعندما أراد الكاتب عادل أبو شنب أن يورد في كتابه نص (فصل الحمَّام)؛ تحرَّج من ذكر ألفاظ وردت فيه، ويقارن موقفه بمعاناة د.إبراهيم حمادة مع نصوص ابن دانيال:" وهي الرغبة نفسها التي دفعتني إلى المكابرة نفسها، وقد حذفت من (فصل الحمَّام) معظم الكلمات البذيئة، وإن كان هذا الفصل لا يتضمن ضغطاً على الناحية الجنسية إلا في مشهد واحد من مشاهده"[١].

حافظ هذا الفن في مصرعلى اسمه العربي(خيال الظل) حتى الثلث الأول من القرن العشرين قبل انحساره الذي اقترن بصعود فن الأراجوز وهو تحريك لنوع من الدمى بالأيدي أساسها شخصية الأراجوز وزوجته وبعض الشخصيات يؤديها لاعب واحد، ولكننا نلحظ في الشام أن خيال الظل حمل التسمية التركية بفعل الاتصال المكاني وزيارة بعض الفرق التركية، فغدا معروفاً بـ(كركوز) وهو اسم واحدة من الشخصيتين الرئيسيتين(كركوز وعيواظ) اللتين صيغت لهما حكاية لاختراعهما تركياً فيما سُمِّي بفصل التأصيل، وهما في الحقيقة المتحولتان عن الثنائية العربية في الخيال(عجيب وغريب) وما كان يماثلهما، وقد عرفنا أصولهما في مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري،وصار المخايل لاعب خيال الظل يعرف بالكركوزاتي.

رابعًا: العودة إلى خيال الظلّ:

أطلقت منظمة اليونسكو نداء للمحافظة على فن خيال الظل في سورية في 2018، وكان هذا باعثاً على التفكير في خطوات عملية لأبراز هذا النشاط عملاً فعالاً يحمل من نتاج الماضي خطوطاً تذكِر بإنجاز مفيد من خلال الفن، وهنا نحن أمام جانبين أولهما نصوص خيال الظل؛ والآخر هو التقنيات والحالة الدرامية المركَّبة من الأداء الفني والجمهور.

سأسرد الأفكار والوقائع التي تمَّت في هذا الشأن في مدينة حلب بجهودي تأليفاً وإدارة وجهود عدد من الفنانين وتعاون الإدارة في المسرح القومي في دمشق وحلب في 2019 و2021 .

---

(١) مسرح عربي قديم كركوز، ص68.

أمَّا نصوص خيال الظل التي نستطيع تداولها من الموروث القديم الذي أشرنا إليه في الفقرات السابقة فهي محدودة العدد، ومعظمها لا يعطي نصاً، بل ما يمكن تسميته سيناريو؛ أو تلخيص الأحداث التي تتم في العرض، وثمة إشكالات فيها تتمثل في السطحية التي تغلب عليها، وفي المستوى الخارج عن اللياقة والقيم الأخلاقية بألفاظ جنسية أو بذيئة، وهذا راجع إلى افتقاد مؤلف درامي بقدرات أدبية وفكرية ورؤية للرسالة المتكاملة في هذا الفن؛ وهي التي تقدم المتعة والفرجة الاجتماعية والفائدة التي تحفظ خطوات المجتمع في مسار يتقدَّم و ينمو؛ ولا يتهدَّم مع المتعة العابرة بالضحك والسخرية، وعندما يذكر بعض الباحثين أن هناك نقداً للمجتمع وللحكام في عروض (الخيال) القديمة يُظهر لنا البحث أنها حالة ارتجالية عابرة تتلاشى بعد ابتسامات الناس، وهذا مختلف عن صياغة اللغة الأدبية الدرامية التي تترك أثرها في الذاكرة على نحو عميق، إضافة إلى تكرارها في العروض المتعددة، وإمكانية قراءتها، ويمكننا المقارنة الجزئية هنا بالمقامات وإمكاناتها، وثمة أمر آخر هو الحالة الآنية العابرة لما قُدِّم اجتماعياً وتاريخياً مما لا يحرِّك التفاعل بعد تغيُّر الأجيال.

وفي استعراض ما بين أيدينا من نصوص محفوظة نجد :

١- نصوص ابن دانيال وأولها (طيف الخيال) الذي يستفيض في أشعار تميّع حبكته وتصاعده الدرامي، وكثير منها يشتمل على ألفاظ جنسية غير مقبولة في الخطاب الذي نتوخى أن يستفيد منه الجمهور المعاصر، و يبدو أنَّ أهمية نصوص ابن دانيال هي في إعطاء صورة لإطار عام للشخصيات وتصوير لملامحها وطريقة الحوار والارتباط بظواهر اجتماعية ،وهذه غاية مختلفة عن تقديم مادة درامية[١].

٢- وقد أورد أحمد تيمور باشا اثني عشر موجزاً لعروض خيال الظل التي رآها وحرص على توثيقها بهذه الكيفية، ويعدُّ اثنان منها من الموروث القديم كما يذكر أهل هذا الفن(عَلم وتعادير، والتمساح)، وسائرها مستجد كما في (حرب السودان، والتياترو) ، وبهذا لا تشكل نصاً يمكن استعادته، بل يتطلب أن يؤلَّف نص جديد، ويلفت الانتباه أن عدداً منها يركِّز على ثنائية في الشخصيات، وهذا مستمد من التقليد القديم في

(١) طيف الخيال، ص141-246.

المقامات، ومن جهة أخرى فهناك (إضافة إلى ما ذكره تيمور من اشتمال لعبة (القهوة) على ألفاظ بذيئة أكثر من عمل يحتمل أن يضيف إليه اللاعب في ارتجالاته الألفاظ الجنسية وما يدور حولها في العروض الرجالية خارج عروض البيوت أو بعيداً عن عروض الأطفال في الأعياد(لعبة الحمَّام، ولعبة الشيخ سميسم)[١].

٣- وهناك النص الذي نشره عادل أبو شنب وهو فصل (الحمَّام).(9)

٤- ونجد نصوص حلب الثلاثة عشر التي وثَّقها د. سلمان قطاية، وكان اثنا عشر فصلاًمنها على أسطوانات، والثالث عشر وهو فصل التأصيل رواه مُحَمَّد مرعي الدباغ آخر خليلاتي في حلب[٢]:

إننا نثبِت أسماء هذه الفصول أولاً : (العزيمة:(الوليمة)، التأصيل، الحمَّام، لعبة الكلاب، الحمار، بدي خرجية، غريب وبدو يتجوَّز، الحكيم (الطبيب)، أجير الحلواني، الخشبات، ابن الترك، الشيطان، الشحادين)، ونلحظ أن موضوعاتها أو الجوانب التي تدور حولها سطحية بلا أية أبعاد اجتماعية أو نفسية، وتعتمد على تبادل الشتائم والألفاظ البذيئة ولو بالمزاح، ويبدو عدد منها يتيح مجالاً في العروض الرجالية للألفاظ الجنسية، ولا بدَّ أن نلحظ أن التسجيل على أسطوانة ألزم اللاعب الاعتدال في خطابه مع بقاء ألفاظ دالة، ولا تصلح هذه النصوص لعرضها لجمهورنا المعاصر، وإذا أردنا أن نقدِّم استعادة تذكارية فعندها تبقى الشخصيات بأسمائها القديمة وشكلها المعروف مما صوِّر أو بقيت نماذج منه، وكتابة نص جديد من أجواء زمن العروض القديمة. ونحن نلمح إلى بعض منها ففي فصل التأصيل حكاية تركية لتأصيل شخصيتي كركوز وعيواظ لإكسابها هوية(من خلال الاسمين والربط بزمن سلطان في التاريخ العثماني)، ونحن عرفنا أن هذه الثنائية إنما تسلسلت من مقامات الهمذاني ومقامات الحريري، ويقوم فصل(الحمار) على شراء حمار في حلب لبيعه في مدينة عينتاب في الشمال الشرقي(هي سورية ضمَّت إلى تركيا)، ويظهر جهل كركوز وعيواظ بالطريق إليها وينطق الحمار الذي يعرف خط السفر!!، وفي فصل (الكلاب) يتشبه كل من كركوز وعيواظ بكلبين

(١) خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، ص23-27.

(٢) نصوص من خيال الظل، ص61-156.

وصوتيهما، ويحاولان الدخول إلى البيوت وسرقة الطعام ويكون العقاب من نصيب كركوز .وعندما نتساءل اليوم عن إقبال الناس على مشاهدة هذه الأعمال قديماً سنجد أن الفرجة على الشاشة والشخوص ومصاحبة الموسيقا والغناء كانت تمنح إحساساً بحضور مغاير لليومي مع الإدهاش ، وثمة زيادة مع الرجال باستفاضة وتنويعات الألفاظ الخارجة، وتضاءل دور خيال الظل على نحو متسارع مع ظهور السينما.

٥- ونجد تسعة نصوص من جزيرة أرواد جمعها حسين سليم حجازي: وهي تحمل بعض الملامح الخاصة بالمكان وفيها شيء من أحاديث الحكواتي، وأبرز ما فيها شخوص خيال الظل بأسمائها، وتحتاج إلى صياغة جديدة[١].

لا بدَّ من إشارة خاصة عند حديثنا عن الاستعادة التذكارية الاحتفالية لبعض عروض خيال الظل القديمة في بلاد الشام، أقصد تسمية الشخصيات فيها، ففي الإطار التاريخي يسوغ هذا الاسترجاع لأسماء كركوز وعيواظ وقشقو لأنها كانت ضمن المتداول الشعبي في زمن العثمانيين، وهي آنئذٍ مألوفة ضمن مؤثرات من اللغة التركية، ومن هنا نحدِّد أنها لا تصلح أن تنتقل إلى عروضنا في مشروع التجديد لأمرين أولهما أنَّ المجتمع تجاوز استعمال الألفاظ التركية بالتدريج منذ قيام الدولة العربية في سورية 1918 وبعد ما يزيد على مئة سنة لم تبق إلا مستحاثات لغوية تركية ضئيلة، والأمر الآخر هو ما علق بتسمية هذا الفن المستمدة منهما(كركوز وعيواظ، أو الاكتفاء بالاسم الأول أو بصيغة (خيمة كركوز) من نظرة سلبية تعترض ما سيُطرح من قيم في العروض الجديدة، فالباقي في الأمثال والعبارات اليومية مع (كركوز) هو السلبية المتجسدة بضعف وقلة فاعلية ومجافة للواقع، بل هناك ازدراء في حالات الاختلاف والمشاحنات التي ينعت فيها الخصم بأنه كركوز. وبعد التأكيد العلمي للتسمية العربية منذ القرن الرابع الهجري(خيال الظل) لم يعد جائزاً التمسُّك بالتسمية الأجنبية.

(١) خيال الظل وأصول المسرح العربي، ص27-33.

خامسًا: تجديد النصّ العربيّ:

1- الخطوة الأولى نحو النص العربي الجديد في هذا الفن هي تداول الاسم العربي(خيال الظل)عنواناً في أدبياتنا وحواراتنا وفي المؤسسات والمراكز التي تعنى به ، وتعمل على الإنتاج المستمر، فالمصطلح يستدعي فكرياً وعملياً خصوصية يحددها، **والخطوة الثانية** هي تقديم عمل أدبي مدوَّن له مؤلف ويشتمل على جوانب من التجربة الإنسانية التي تقوم على مرتكزين هما المتعة والفائدة، وللكاتب أن يتخذ أسلوبه وزوايا رؤية سواء كتب للأطفال واليافعين أو للكبار، أي أننا أمام نص مسرحي مع مراعاة طبيعة الأداء على الشاشة الظلية وإمكاناته التقنية في المشاهد عدداً وتنوعاً وتفاصيل، وهذا في رأينا هو التحوُّل الأساسي لفن خيال الظل، وكان افتقاده عبر القرون القديمة هو سبب فقر نتائجه لدى الجمهور، وسرعة سقوطه واتهامه بالجنوح المرفوض، فكثيرون ممن عملوا فيه لم تكن لهم قدرات فكرية ولا ثقافة ترتقي بحوارهم وصياغة العلاقات الاجتماعية في العروض، وهم كانوا يرتجلون ما يروِّج عملهم والوصول إلى المكسب المادي خاصة في آماد شهدت تقلباً واضطرابات في الإدارات وحروباً كثيرة.

2- تتبيَّن أهمية **مضمون نصوص خيال الظل** عندما نعقد المقارنة، فهناك شعوب ومجتمعات في العالم ظلت تتداول هذا الفن فلم ينقطع رغم أن صور الفنون الحديثة كالسينما وصلت إليها، ففي المجتمعات الآسيوية في الهند وأندونيسيا وعدد من بيئات شرق آسيا نجد تفاعل مجموعة من الفنون الشعبية ..الرقص والعرائس وخيال الظل، وهي تتجاور وينمو من خلالها العرض المسرحي سواء أشكاله القديمة أو المنقول عن الغرب، ونلحظ أن الموضوعات التي تتناولها تلك الفنون تشترك في مرجعيات شكلت أساسها الملاحم القديمة وشخصياتها الأسطورية وفيها مجموعة من القيم الأخلاقية والدينية مع هالة الاحترام والقداسة، وكان انتشارها في المناطق الريفية الواسعة مع وجودها في المدن، ومتابعتنا لها اليوم تظهر تحوُّل هذه الظواهر إلى نمط من التراث يُعرض مع تطور أدواته، والأمر اللافت هو المكانة الإيجابية في ثقافة تلك البيئات لخيال الظل ضمن منظومة الفنون الشعبية، وتظهر هذه العلاقة في تسمية الأولاد بأسماء شخصياتها.

إنَّ هذه العلاقة بين الفنون وقيمها الإيجابية والهالة السحرية فيها وحياة الناس في المجتمع تذكِّر بما كان في الأعمال المسرحية اليونانية التي ارتبطت بالأساطير والعقائد في

أثينا ومدن اليونان، وكانت العروض مقرونة بطقوسية واحتفالية، أي أن الكلمة والدلالات في رؤية هي التي تجعل الفن يستمر ولا يتلاشى بل يدخل في نسيج الوعي الجمعي، ولا يكون عابراً في فورة شكلانية حيناً بعد حين وتختفي كأن لم تكن.

يقول فوبيون باورز في كتابه(المسرح في الشرق) في حديثه عن أندونيسيا : " مع نمط آخر أقرب إلى المسرح التقليدي ، يسمَّى (وايانج וونج wayang-wong) أي الدمية البشرية، ومسرحيات وايانج وونج مقتبسة ؛كما يدل اسمها؛ من مسرحيات خيال الظل، وتسمَّى وايانج كوليت wayang kulit وكلمة كوليت معناها جلد، وقد دخلت أندونيسيا مع غيرها من مظاهر الثقافة الهندوسية في غضون العصر الذهبي لانتشار العقيدة الهندوسية.

فمسرحية خيال الظل يبدأ عرضها في منتصف الليل، ويستمر حتى الفجر... ويقوم راوية (دالانج) بسرد قصص الهند القديمة، الرامايانا والبراتا بودها أي المهباراتا التي لم تزل تُسمع وتشاهد باهتمام شديد بعد مضي ألف عام على نشأتها، والوايانج وونج محاكاة لحركات وقصص مسرحيات الظلال هذه يقوم بها ممثلون آدميون ... يقول بويد كومبتون أشهر عالم في شؤون أندونيسيا أنجبه الغرب في العصر الحاضر: الشجاعة والإخلاص والإكرام والتهذيب فضائل رئيسية، لم تكن أبداً موضوعاً للتمثيل والمحاكاة الشعبية بصورة أشدَّ إمتاعاً للنفس من قصص وايانج الحية الجريئة المعقدة التي تشد إليها جوارح المتفرج ساعات متوالية يقضيها في انفعال شديد أو ضحك متواصل، وهو يستوعب الدروس الأخلاقية التي تشكِّل العلة القصوى في وجود مسرحيات وايانج"[1].

وقد أكَّد حضور هذا المضمون في فن خيال الظل المعجم الموسوعي للمسرح، وقد استخدم مصطلح (مسرح الظلال/Le theatre d, ombres) فقال" إنه شكل (قالب) درامي يتحقق بمصاحبة سرد طقوسي ملحمي أو ساخر ، يرسل على شاشة صور أشياء(شخوص) ثابتة أو تُحرك بمفاصل فيها يدوياً ويقوم بالعمل(فنان) محرِّك لها" ثم قدِّمت الشواهد من عدد من المواقع الآسيوية في الحديث التفصيلي الذي بيَّن الأثر

(1) المسرح في الشرق، ص242–243 ، وينظر في: مجلة المسرح القاهرية: خيال الظل والعرائس الأندونيسية، عدد21، سبتمبر ص46–48، وخيال الظل والعرائس الهندية، عدد 34، أكتوبر ص 59–61.

الهندي وملحمتي الرامايانا والمهابهارتا مع تنويعات بحسب كل بلد أو موقع، وذكر أن أندونيسيا تميَّزت باستمرار أداء هذا الفن حتى أيامنا هذه، وبقي في بلاد أخرى غالباً في القرى والمناطق الريفية وعروضاً في الأعياد المواسم [١].

ويقول الباحث الفرنسي جان جاكو: ''أما في أندونيسيا، فتواصل الهندوسية إلهامها لمسرح الرقص ومسرح خيال الظل من خلال أسطورتي(المهاباراتا) و(الرامايانا)المقدستين ، وذلك على الرغم من دخول الإسلام هناك، ولا يقتصر إشعاع الهند على الدين والأدب، بل إلى أسلوب الرقص مثل نموذجي(جزيرتي) جاوة وبالي"[٢].

إن المقارنة بما كان لفن خيال الظل لدى الشعوب الأخرى لا تعني أننا سنحمِّل نصوصنا شيئاً شبيهاً لأن الأزمنة اختلفت معالمها وجدَّت فيها قضايا ورؤى كثيرة ولها أبعادها الحضارية، نحن في رحلة خيال الظل الجديدة يعنينا اكتمال النص الدرامي الأدبي الذي يقدَّم في عرض للمتلقين ،وسنكون أمام جمهورين، واحد منهما من الميسور؛ إلى حدٍّ كبير؛ التفاعل معه في تكوين النص الذي يخاطبه وهو جمهور الأطفال، والآخر هو جمهور المتلقين من الكبار وهم يتطلبون خطاباً يتناسب ومعايشتهم لألوان الفرجة المتطورة التي تضم القضايا المعاصرة وتقنيات مركَّبة.

سادسًا: سمات عامّة في نصّ خيال الظلّ الموجَّه إلى الأطفال:

** يقوم النص على أساس درامي بحبكة تشدُّ المتلقين الأطفال ، ومن خلال الشخصيات الأساسية وفيها الثنائية ومجموعتها في أسرتين وهي تحضر في النصوص سواء اجتمعت معاً أو حضر بعضها، ويتم مشاركة شخصيات متعددة بحسب المواقف في الحياة: الجيران ، فلاح، عامل، معلم، ممرضة، سائق، شرطي...، ولا حدَّ لهذه الشخصيات ، فهي تتنوَّع بحسب المجالات التي سنشير إليها.

** ترتبط النصوص بالأهداف التربوية التي تنتظم السلوك الإيجابي في الحياة ضمن القيم الاجتماعية؛ وفي أفق إنساني.

(1) Dictionnaire encyclopedique du theatr Bordas,.p.p.609-611

(٢) مجلة فصول، مجلد 13 عدد (4)، 1995 ص201-208.

** تتضمن النصوص اللفتة الكوميدية في مواقف، ويمكن أن تحمل واحدة من الشخصيات في سماتها الجانب الكوميدي، فالتصوُّر هو أن تحمل الشخصيات الأساسية سمات النماذج الإنسانية في سيرورة الحياة الاجتماعية.

**يتشكَّل النص بمساحة محدودة هي ما يقارب الفصل الواحد، ويرسم لتنفيذه بما يعادل 15–20 دقيقة، ويمكن أن يكون مستقلاً ببداية ونهاية، ويمكن ارتباط عدد من النصوص بما يكون انفصالاً واتصالاً، فقد يمثِّل كل نص موقفاً في الحياة اليومية، ويليه آخر يرتبط به على نحو ما، ويمكن صوغ مجموعة نصوص تمثل جانباً من مسلسل متتابع الأحداث وتراتب النتائج على المقدمات السابقة، وذلك على شكل ثلاثية لكل عرض من عروض الخيال.

** تظل اللغة العربية الفصيحة أداة الحوار في نصوص خيال الظل للأطفال، فهي هنا وسيلة تعبيرية أكثر غنى في تقديم التفاصيل والزوايا المختلفة، وهي كذلك وسيلة تعليمية فعَّالة بالبعد الدرامي المشوِّق، والإحساس الحيوي بتدفق الحضور الإنساني عبر أصوات الممثلين وحركة الشخوص.

** تقترن أدبية نصوص الخيال الموجّهة للأطفال بطبيعة العرض، فالكتابة تظل في إطار الشاشة وتقنياتها، سواء في اتساع الفضاء أو تعدد الانتقالات، وتفاصيل الحركات لكل شخصية، فليست كل مسرحية للأطفال تصلح للعرض الظلّي، وإن تكن كل منهما تصلح للقراءة.

** إن من خصائص العرض في خيال الظل أن يكون مصحوباً بالأغنية المعبِّرة، وذلك في افتتاح العرض تشيرإلى الموقف أو حالة بعض الشخصيات المشاركة في الأحداث، وكذلك في الختام لتعطي النتيجة مع إيقاع مميز ولحن للأداء، وكذلك يفضَّل أن تصحب بعض الشخصيات أغنيات هي جزء من الحدث، وهكذا نرى أن النص مركَّب من اللغة النثرية واللغة الموسيقية الشعرية. فإذا لم يكن للكاتب طريقة التعبير الموسيقية فإن العرض سيحتاج إلى إضافة المقدمة والخاتمة بمشاركة شاعر أو صاحب قدرة موسيقية، وفي هذا الموقف لا ينبغي أن يخوض في الكتابة الشعرية من لا يملك الموهبة فيها، ذلك أن رصف كلمات عادية بلا حرارة فيها يفسد النص.

إنّ نصّ الأطفال تنفتح فيه مساحة واسعة، فيها ألوان الطيف معرفياً وثقافياً، أمّا المجالات التي تتجلّى فيها الحركة فهي:

١- آفاق الحياة الاجتماعية في البيت المدرسة والحديقة والسوق والنزهة، وذلك ارتباطاً بأفراد الأسرة والجيران في إطار الانفعالات المختلفة في التوافق والحبِّ والخصومة والمنافسة والتفاؤل ومواجهة المواقف الغريبة والمفاجئة، وما يتفرَّع من تفاصيل الحياة اليومية.

٢- أفق التاريخ وهنا نتوجَّه إلى ميدان واسع للتاريخ العربي في أزمنته البعيدة والوسيطة وصولاً إلى التاريخ القريب، وتبرز الشخصيات المميَّزة في كل الوجوه العلمية والفنية والأدبية، وفي الامتداد نتتبَّع الشخصيات الأسطورية من تاريخنا في كل الأرجاء الشام والرافدين ومصر والجزيرة العربية في جنوبها وشمالها، وفي هذا المجال يظل النصُّ حيوياً يمسك بالخيوط الدرامية في زوايا التاريخ، ولا يكتفى بالمعرفة التاريخية مادة تقدَّم.

٣- أفق إنساني ينفتح على ثقافات الشعوب في الشرق ورموزه في الصين والهند واليابان وامتدادات لها، وفي هذا المجال يظل البعد الدرامي مطلوباً في عرض المواقف أو الشخصيات أو الأماكن الشهيرة الرمزية الدلالة.

٤- الأفق العلمي الذي يمكن أن نتوجَّه به إلى فئات عمرية في المراحل الأولى(الروضة والابتدائي)، ويتم برمجة المواد المعرفية في مشاهد درامية متعددة الأساليب، كتشخيص المواد والأشياء، وكالدخول بالشخصيات الظلية إلى مجالات المعرفة والحوار معها أو بجوارها ، وهنا ينفتح باب التجريب والابتكارمع الحفاظ على البعد الدرامي.

٥- الأفق الثقافي المسرحي والأدبي العالمي الذي يمكن إعداده في تقديم مبسَّط، وهذا يوجَّه إلى فئات عمرية هي الأعلى بين الأطفال، ولا بدَّ من حسن الاختيار والتقاط المواقف الدرامية.

يذهب **نص خيال الظل في مسارين عندما يتوجَّه إلى الكبار: أولهما** أن يكون قابلاً للعرض المشترك مع عروض الأطفال، وفي جلسة تؤطَّر بمسرح الأطفال والأسرة، و**ثانيهما** أن يخصص النص لعروض يشهدها الكبار.

أمّا **المسار الأوّل** فيشترك مع مسار الأطفال في السمات العامة والتقنية من أدبيته وشخصياته وزمنه المقترن بالعرض ولغته التي تزاوج بين النثرية وشعرية المصاحبات في المقدمة والخاتمة و بعض الوقفات في أثناء الأحداث، ويمتاز من جهة أخرى بتركيز على ثنائية الكبار في مجموعة الشخصيات الأساسية وما يستدعى من شخصيات أخرى في المشاهد، ويراعي طرح القضايا ألا تتعارض مع القيم التربوية لدى الأطفال الذين سيشاهدون فصول الكبار، فالقيم الاجتماعية والأخلاقية والنفسية تعطي حمولتها للكبار والصغار، وكل يستقبل بطريقته الرسالة التي يطلقها النص/ العرض، وهنا يأتي التأكيد على أن تكون المعالجة الكوميدية أساسية في بنية النص.

وأمّا **المسار الآخر** فيعالج النصّ قضايا أو مواقف معاصرة قريبة زمناً، ويمكن أن يسلك مساراً رمزياً بإسقاطات تحملها شخصيات تراثية عربية أو من رصيد المسرح العالمي والتراث الإنساني عامة ، ولكن فارقاً يميّز النص وهو الاتساع في الزمن المتوقع للعرض، فيتراوح بين 30 –60 ثلاثين وستين دقيقة، وهنا سيكون من أساسيات هذا المجال ما تقدمه الأساليب السيميائية في العرض.

خاتمة وبداية

إن ما أشرنا إليه في (تجديد خيال الظل) ليس اقتراحاً ينتظر فرصة من يتحمّس لتقديم هذا الفن على نحو متطور يعايش زمننا والأيام الآتية، بل هو وصف لما تمّ تنفيذه في أعمال درامية لخيال الظل على المسرح في مدينة حلب ومدينة دمشق في رؤية فايز الداية مؤلفاً ومجموعة عمل مسرحية مع المخرج جمال خلُّو:

كان العمل الأوّل (عودة خيال الظل) في المسرح القومي بحلب2019 ثم عرض بدمشق في تموز 2019، والعمل الثاني (الكنز والأصدقاء) في المسرح القومي بحلب 2021 ، والثالث مجموعة مشاهد هي نتاج ورشة تدريبية للشباب بحلب في مديرية الثقافة بحلب . 2022

المراجع:

1- **أعلام الأدب والفن**، ١٩٥٤، أدهم آل جندي، طبعة خاصة، دمشق.

2-**إعلام الورى بمن ولي نائباً من الأتراك بدمشق الشام الكبرى**، 1984، ابن طولون، دار الفكر، دمشق.

3-**أوراق ومذكرات فخري البارودي**، 1999، فخري البارودي، ت دعد الحكيم، وزارة الثقافة، دمشق.

4- **ثمرات الأوراق**، 2005، ابن حجة الحموي، ت مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا.

5-**خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب**، 2017، أحمد باشا تيمور، مؤسسة هنداوي، وندسور.

6 - **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، 1963، إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

7- **خيال الظل وأصول المسرح العربي**، 1994، حسين سليم حجازي، وزارة الثقافة، دمشق.

8- **الديارات**، 1966، الشابشتي، ت كوركيس عوّاد، ط٢، مكتبة المثنى، بغداد.

9 - **شرح مقامات بديع الزمان الهمذان**ي، 1979، الهمذاني، ت مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت.

10- **شفاء الغليل**،1282 هـ، الشهاب الخفاجي، المطبعة الوهبية، القاهرة .

11- **طيف الخيال**، 1963، ابن دانيال، ت إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

12- **الفتوحات المكية**، د ت، ابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت.

13- **القلائد الجوهرية في تاريخ الصالحية**،1980، ابن طولون، مجمع اللغة العربية، دمشق.

14- **المستطرف في كل فن مستظرف**، 2008، الأبشيهي، ت مُحَمَّد خير طعمة الحلبي، دار المعرفة بيروت.

15- **مسرح عربي قديم كركوز**، 1965، عادل أبو شنب، وزارة الثقافة، دمشق.

16- **المسرح في الشرق**، 1970، باورز فوبيون،، تر أحمد رضا مُحَمَّد رضا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

17- **نصوص من خيال الظل**، 1977، سلمان قطاية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

18-Dictionnaire encyclopedique du theatr , 1991 , Corvin Michel,Bordas, Paris,

19- **مجلة فصول**، ١٩٩٥، مجلد 13 عدد 4، جاكو جان، تر. نورا أمين.

20- **مجلة المسرح** : خيال الظل والعرائس الأندونيسية، عدد21، سبتمبر، 1965 مختار السويفي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ، وخيال الظل والعرائس الهندية، ١٩٦٦ ، عدد 34، أكتوبر.

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ -١٦٧)/ صيف -خريف ٢٠٢٢

محاولات جمع شعر عبادة بن ماء السماء

أ . د . أحمد عبد القادر صلاحيّة(*)

الملخّص:

لم يحظ شعر عبادة بن ماء السماء في الدراسات الأدبية الأندلسية بقدر كاف من الاهتمام؛ فإنه يندر أن يذكر عبادةُ في الشعراء الأندلسيين، أو يستشهد بشعره في الدراسات والبحوث الأندلسية. وقد ظهرت في العقدين الأوّلين من القرن الحادي والعشرين ثلاث محاولات لجمع ما بقي من شعر عبادة:

المحاولة الأولى هي محاولة الأستاذ الدكتور فوزي عيسى، ضمن كتاب له، عنوانه "شعراء أندلسيون منسيون": جمع وتحقيق ودراسة، وقد طبع في مركز البابطين في الكويت سنة (٢٠٠٩ م). والمحاولة الثانية قام بها الأستاذ الدكتور محمود العامودي في كتابه "شعراء أندلسيون"، مطبعة المقداد، غزة، ط١، سنة (٢٠١٠م) . والمحاولة الثالثة قام بها الباحثان الفاضلان د. عدنان محمد آل طعمة ود. محمد حسين المهداوي، ونشرت في مجلة آل البيت، العدد الثالث عشر، السنة السادسة، عام (٢٠١٢م)

وقد سمينا هذه المجاميع الصغيرة بالمحاولات؛ لأن فيها نقصاً كبيراً وأوهاماً كثيرة، أحببنا أن نعرض لها، ونسلّط بعض الأضواء النقدية عليها.

كلمات مفتاحية : عبادة من ماء السماء، مجموع شعري، الموشحات، الشعر الأندلسي

---

* أستاذ الأدب الأندلسي، ورئيس قسم اللغة العربية في جامعة حلب، وعضو اتّحاد الكتّاب العرب..

مقدّمة:

على شهرة الشاعر الوشاح عبادة بن ماء السماء الهائلة وعلى أثره الكبير في تطوير الشعر الأندلسي وتميّزه بإرساء قواعد الموشحات فإنّه لا يكاد يحظى بحيّز واضح في تواريخ الأدب الأندلسي، ومعاجم الشعراء، والدراسات الأندلسيّة الحديثة على كثرة ورود اسمه فيها، فلا يترجم له ترجمة وافية، ولا يكاد يذكر شاعراً، ولا يستشهد بشعره فيها، على كونه من كبار شعراء عصره وفحولهم وفرسانهم وأئمّتهم، كما أجمع على ذلك مترجموه. ولم يجمع شعره وموشّحاته جمعاً علميّاً مستقصياً، بل لم يكن يعرف من موشّحاته سوى موشّحتين فقط[١]

لذلك كلّه فإنّه من الأهميّة بمكان أن يأخذ هذا الشاعر الوشّاح المخترع المؤلّف حقّه من الدرس والتحليل، وأن يعرّف به تعريفاً دقيقاً، وأن يجمع شعره وموشّحاته وآثاره جمعاً علميّاً متقصّياً، لتكون الأحكام التي تطلق عليه صحيحة، وليتسنّم مكانته الصحيحة لكونه «شيخ الصناعة، وإمام الجماعة»[٢]

وفي العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين ظهرت ثلاث محاولات لجمع ما بقي من شعر عبادة وموشحاته، سوف أعرض لها وأسلط بعض الأضواء النقدية عليها.

المحاولة الأولى

أول ما نعرف من هذه المحاولات هو ما قام به الباحث الفاضل الدكتور فوزي عيسى في كتاب عنوانه: "شعراء أندلسيّون منسيّون" جمع وتحقيق ودراسة، وطبع في مركز البابطين بالكويت سنة ٢٠٠٩م وقد جمع فيه سبعة شعراء أندلسيين وثلاث شواعر أندلسيات لا يجمع بينهم جامع سوى أن جميعهم جمعت أشعارهم من قبل إلا ابن هانئ الأصغر المصري الذي لا يعدّ شاعراً أندلسياً مطلقاً.

(١) ديوان الموشحات الأندلسيّة (سيّد غازي، ص٥-١٠)، (محمّد بوذينة، ص٧٧-٨٠)، تاريخ الأدب الأندلسي؛ عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٣١.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١/٤٧٠.

شغل عبادة بن ماء السماء الصفحات من (٨٣)إلى (١٤٦) من الكتاب مع (٨) صفحات فارغات أي بحدود (٥٦) صفحة فيها فراغات كثيرة. بدأ المجموع بدراسة يسيرة (١٠) صفحات، عن حياة عبادة ومنزلته الأدبية وشعره تفتقر إلى التعمق والدقّة والمناقشة.

أما مجموع شعر عبادة في هذا البحث، فيتسم بالاستعجال والفقر والخلط الشديد بينه وبين سواه من الشعراء، فلا نكاد نجد شروحاً ولا فروقاً للروايات إلا نادراً، على اتساع المكان ورحابة صدر الصفحة وكثرة المساحات البيضاء في الصفحة الواحدة.

والمشكلة الكبرى في هذه المحاولة هي الرغبة الجامحة في الاستكثار من نسبة الشعر إلى عبادة وعدم التوثق من ذلك، ونسبة ما ليس له إليه على قلة المصادر التي عاد إليها الباحث، فثمة عدد كبير من مصادر الشعر وتخريجه يقارب ما استفاد منه الباحث لم يرجع إليه، أهمها: عدة الجليس لابن بشري، وتوشيع التوشيح؛ والوافي بالوفيات للصفدي، وقلائد العقيان لابن خاقان، وريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب لابن خيرة المواعيني، وأخبار الملوك لمحمّد بن عمر الأيوبي، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، والمنهل الصافي لابن تغري بردي، والحلل السندسية للمعسكري، ولطائف الذخيرة لابن مماتي، وتاريخ الإسلام للحافظ الذهبي، وترتيب المدارك للقاضي عياض، والإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب.

ومع هذا النقص الكبير في المصادر فقد استخدم الباحث طبعات قديمة وغير محققة مثل: البديع في وصف الربيع لحبيب الحميري تحقيق هنري بيرس (مصورة عن طبعة ١٩٤٠م) وهناك طبعتان جديدتان للكتاب للدكتور عبد الله عسيلان (١٩٨٧م) وطبعة أخرى للدكتور علي كردي (١٩٩٧م)، ومثل جذوة المقتبس طبعة غير محققة (١٩٦٦) مع صدور طبعات كثيرة آخرها وأهمها بتحقيق د.بشار معروف (٢٠٠٨).

وكذلك كتاب بغية الملتمس (١٩٦٧) وكتاب الصلة (١٩٦٩) فثمة طبعات جديدة لها. وكتاب وفيات الأعيان لابن خلكان تحقيق محيي الدين عبد الحميد (١٩٤٨) مع وجود طبعة د. إحساس عباس المعتمدة. بل استخدم طبعة قديمة جداً من

تاريخ ابن خلدون (١٢٨٤هـ) والطبعة المعتمدة هي بتحقيق خليل شحادة مراجعة د.سهيل زكّار (٢٠٠١م).

وعكس ذلك إذ ذكر في فهرس المصادر كتاب مطمح الأنفس لابن خاقان نشر مطبعة الجوائب القسطنطينية من دون تاريخ، وهو يوثق بأرقام طبعة بتحقيق محمد علي شوابكة (١٩٨٣).

زيادة على ذلك الوقوع في أخطاء عروضية شنيعة في أوزان عدد غير قليل من قطع عبادة الشعرية.

وهذا بيان تفصيلي للأوهام الكثيرة التي وقع فيها صاحب هذه المحاولة لجمع شعر عبادة بحسب تسلسل القطع الشعرية بترقيمه.

القطعة (١)

رُبّ ليلٍ سهرت في قمر مدّ من فرعه عليه حلى

والثريا كأنها سئلت فأجابت عن الحبيب بلا

لا يقدم الباحث لهذه القطعة، ولكثير من القطع الشعرية، بما يساعد على فهمها، وقد جعلها في قسم الألف المقصورة وتفرد بذلك، مع أن الصواب أنها في قافية اللام الموصولة بألف، هذا من ناحية العروض، ومن ناحية التوثيق جعلها في كتاب (التشبيهات: ٧) وليس صحيحاً، فليست القطع في هذه الصفحة بطبعتيها، فهي في الطبعة الأولى من كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس (ص٢٠) وفي الطبعة الثانية التي اعتمدها (ص٢٩).

القطعة (٢): ضربها: (جرى، زهرا، ثمرا)

وقد جعلها الباحث -كذلك- في حرف الألف المقصورة والصواب أنها في قافية الراء.

القطعة (٣) وضع الباحث تقديم حبيب الحميري للنتفة الثالثة في الحاشية والأفضل أن يكون في المتن، لأن المؤلف لم يكن متأكداً من نسبة البيتين إلى عبادة،

وغيّر في التقديم وزاد فيه للشرح، ولكن زاد الأمر غموضاً، قال: "قدم لها أبو الوليد الحميري بقوله: ولبعض الأندلسيّين فيه- الخيري النمّام- مغزى دقيق..." [ص١٠٠]، فلفظتا الخيري النمام ليستا من تقديم الحميري ولم تزيدا الكلام وضوحاً بل إبهاماً وكان عليه أن يسبقهما بلفظة "زهر".

القطعة (٤) قدّم الباحث للنتفة بقوله: "وقال في راقص أو راقصة" مع أن ابن خميس الذي أورد النتفة قدّم لها ما يؤكّد أنه راقص.قال: "وله وقد وجه له الأمراء بنو حمّود وراءه في يوم أنس، وأحد فتياهم يرقص فطلبوا منه وصفه..."[١].

القطعة (٧) ذكر أنها كتاب في التشبيهات ص (٣٢٦) وهي ليست كذلك في جميع طبعات الكتاب، وهي في الطبعة التي اعتمدها (ص٢٦٢).

القطعة (١٠) قدم الباحث لها بقوله: "وقال عبادة في سواد الشعر" وهي في وصف شقرة الشعر لا سواده، قال عبادة:

طبق مكفّأ من **التبر** محضاً تحته للعيون لعبة عاج

وينقل شرح د. إحسان عباس للأبراج من دون الإشارة إليه.

القطعة (١١) نسب النتفة (١١) في الياسمين إلى عبادة، كما نقلها عن مطلع الأنوار لابن خميس (ت بعد ٦٣٩هـ) وهي منسوبة في كتاب البديع في فصل الربيع[٢] لمؤلفه حبيب الحميري (ت نحو ٤٤٠ هـ) وهو معاصر عبادة - إلى الرمادي وهو الأرجح.

القطعة (١٢) ذكر الباحث في الهامش "كتبها عبادة إلى أخيه أو ابن أخيه عروة ابن مُحَمَّد بن عبادة..." واسم شاعرنا هو عبادة بن عبد الله بن مُحَمَّد فالأقرب أنه عمّه، إلا إن كان هناك نقص ذكر "عبد الله" فيكون أخاه.

القطعة (١٤) نسب الباحث هذه القطعة الدالية إلى عبادة ابن ماء السماء نقلاً عن كتاب أدباء مالقة، وهي ليست له بل لابن هذيل القرطبي الذي جمع شعره، وهي في

(١) مطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أعلام مالقة- ت الترغي): ٢٨٤
مطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أدباء مالقة- ت جرار): ٢٨٩
(٢) البديع في فصل الربيع (كردي) : ٩٧، البديع في وصف الربيع (عسيلان):٩٤

الكتاب نفسه وعنوانه (شعراء أندلسيون منسيون) قبل مجموع شعر عبادة مباشرة، فقد أوردها الباحث في مجموع شعر ابن هذيل (ص٣٣) نقلاً عن كتاب التشبيهات وكتاب سرور النفس، فكيف لم يتنبّه إلى أنّه أوردها مرتين لشاعرين اثنين في الكتاب نفسه!.

القطعة (١٥) قدم لها بما في كتاب أدباء مالقة (طبعة د. صلاح جرار) من أنه "يمدح بها أبا عمرو بن سعيد بن حزم" والصواب: يمدح أبا عمر، وهي كنية والد ابن حزم، وقد وردت صحيحة في تحقيق د. عبد الله المرابط الترغي للكتاب نفسه، ونبّه المحقق الفاضل على الخطأ في نسخة الأصل.

القطعة (١٦) أنقص من مصادر تخريجها كتاب الوافي بالوفيات الذي أورد القطعة أيضاً.

كما أن الباحث لم يذكر عدد الأبيات وأرقامها التي أوردتها المصادر الأخرى، فلم ترد هذه القطعة كاملة فيها بل ورد منها بيتان أو ثلاثة، ولم ترتب المصادر لا تاريخياً ولا ألف بائياً.

القطعة (١٩) والقطعة (٢١) فصل بينهما بقطعة أخرى من بحر آخر وقافية أخرى مع أن الواضح أن كلتيهما من قصيدة واحدة، وأنهما من البحر نفسه والروي ذاته، والموضوع عينه.

وينقل الباحث بعض الشروح والتعاليق عن د. إحسان عباس ويشير إلى تعليق واحد فحسب.

القطعة (٢٠)

مـــا مـــن ســـبيل الوفـــاء والعهـــد أن تطلقـــوا كلـــبكم علـــى زبـــدي

لـــو شـــبع الكلـــب في كفـــالتكم لم يتتبـــع مخـــالي الرفـــد

علـــيكم أرش مـــا جـــنى ولكـــم نســـخ مـــلام القبـــيح بالحمـــد

وزن هذه القطعة كما هو جلي من بحر المنسرح، وجعلها من بحر السريع

وفي القطعة وهمان في قافيتي البيت الثاني فكتب: إلى الزبد بدل مخالي الرفد

والبيت الثالث: كتب بالحد بدل بالحمد.

القطعة (٢٢) قرأ البيت الثالث: وكذاك يُحكى باصفرار نقوشه

وضبطها بالضم والصواب يَحْكي

القطعة (٢٥) خطأ في رقم الصفحة بتخريجها من كتاب التشبيهات: ٢٧ والصواب ٢٣.

القطعة (٢٦) نسبها خطأً إلى عبادة وهي من شعر العباس بن الأحنف وثابتة في ديوانه[١].

القطعة (٢٧) ومطلعها

يا عشرة أهديت لمعتبر عشية الأربعاء من صفر

جعل وزنها من بحر (الكامل) وهي من بحر (المنسرح)

وأنقص من مصادر تخريجها: كتاب تاريخ الإسلام والوافي بالوفيات.

القطعة (٢٨) نسبها في متن الكتاب إلى عبادة، ثم رجّح نسبتها إلى ابن خروف في الحاشية، وهي ثابتة النسبة إلى ابن خروف فيجب ألّا توضع مع شعر عبادة مطلقاً.

القطعة (٢٩) أنقص من مصادر تخريجها كتاب الوافي بالوفيات.

القطعة (٣٠) وفيها ثلاثة أخطاء:

١- نسبها ابن خميس(ت ٦٣٩هـ) وهماً إلى عبادة، والراجح أنها لابن بطّال فقد نسبت إليه في كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس[٢] وقبلهما قطعتان لعبادة ابن ماء السماء في الموضوع نفسه، وابن الكتاني الطبيب (ت نحو ٤٢٠هـ) معاصر لكليهما ولو كانت لعبادة لنسبها إليه مع القطعتين الخاصّتين به.

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص١٢٧. وثمّة بيت ثالث لها:

فرق المتيّم من حموضة لبّها واللون زينها لعين الناظر

الحيوان ٣/٤٥٨. وانظر : الموشّح ، ص١٠٢ وزهر الآداب ٤/١٠١٧ والعمدة ٢/ ٨٩-٩ ومحاضرات الأدباء ٢/٥٨٢ وبدائع البدائه، ص٩٣.

(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، ص٢٢٧.

٢- قال في التقديم لها:"من شعره في تحويرة أبنوس" والصواب "محبرة أبنوس"كما في طبعة د. الترغي لأعلام مالقة.

٣- جعلها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح!

القطعة (٣٢) في رثاء والد ابن زيدون، ذكر الباحث أنها في كتاب التكملة (ت١٢٧٩) وليس صحيحاً.

وأنقص أقدم مصدر من مصادر تخريجها وهو ترتيب المدارك للقاضي عياض.

القطعة (٣٣) جعل القطعة من بحر الكامل وهي من المنسرح!

القطعة (٣٤) خلط بين بيتين الرابع والخامس فيها (المصانع والمصانع) والصواب أن يكون البيت الرابع: (هجته وهو ناصع).

القطعة (٣٥) أنقص من مصادر تخريجها: لطائف الذخيرة

وفي القطعة كلمات غريبة لم تشرح مع أن الصفحة شبه فارغة مثل الفرغ، وقد كتبت الفرع (خطأ طباعي).

القطعة (٣٦) نسبها إلى عبادة وهي ليست له بل للمنذر الرعيني، وأشار الباحث إشارة سريعة إليه في الهامش فقال: "وردت ص١١٣ منسوبة للمنذر الرعيني" ولم يكمل القول عن ابن خميس الذي يؤكّد نسبتها إلى الرعيني. وكان أوردهما في ترجمة الشاعر الأديب أبي الحكم المنذر بن رضيّ الرعيني(١) له ضمن ما اختار له من شعر، وقدّم لهما بقوله :«وله في صفة راقصة، ورأيت ابن أبي العبّاس نسبها لعبادة، والصحيح أنّها للمنذر» (٢)، وهذا التأكيد ينفي نسبتهما اللاحقة إلى عبادة .

(١) قال ابن خميس: المنذر بن رضى الرعيني يكنى أبا الحكم. أصله من بسطة، وانتقل منها إلى الموحّدين في أوّل أمرهم ووفد عليهم فتلقّوه بالبرّ والإكرام لمكانه من الحسب، وبراعته في الأدب. وأقطعوه إقطاعاتٍ بمالقة، فاستوطنها. وكان رحمه الله جليلاً كاتباً بليغاً شاعراً. التكملة ٤٢٨/٢ وصلة الصلة ٤٧/٣ ومطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أعلام مالقة- ت الترغي)، ص٢٠٠-٢٠٢ ومطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أدباء مالقة- ت جرّار)، ص١٩٢-١٩٥.

(٢) مطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أعلام مالقة- ت الترغي)، ص٢٠٠ ومطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار (أدباء مالقة- ت جرّار)، ص١٩٣.

كما أن الباحث ذكر أنها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح!.

القطعة (٣٧) ذكر أنّها من بحر الكامل وهي من بحر السريع أيضاً!!

القطعة (٣٨) ذكر أنّها من بحر الكامل وهي من بحر السريع أيضاً!!

وقدم لها بأنها في مدح "إبراهيم الشرقي" وكتب في الهامش "الشقي" وكلاهما خطأ والصواب (الشرفي) بالفاء.

القطعة (٣٩) ذكر أنها في صلة الصلة ويخرجها على رقم صفحة الصلة ٢/ ٤٥٠.

القطعة (٤٠) أنقص من مصادر تخريجها: لطائف الذخيرة والوافي بالوفيات.

القطعة (٤١) ذكر أنها في كتاب التشبيهات ص٢٤٩ وهي فيه ص٢٤٨.

القطعة (٤٣) أنقص من مصادر تخريجها: الوافي بالوفيات.

القطعة (٤٤) النتفة ليست له بل لعبادة بن مُحَمَّد بن عبادة

قال شهاب الدين المقري : "وقال عبادة :

إنّمـــا الفـــتح هـــلالٌ طـــالعٌ لاح مـــــن أزراره في فلـــــك

خـــدّه شمـــسٌ وليـــلٌ شـــعره مـــن رأى الشـــمس بـــدت في حلـــك

نسب النتفة المقّري[1] إلى عبادة من دون تحديد، ممّا أوهم بعضهم أنّها لعبادة ابن ماء السماء، وهي لعبادة بن محمّد بن عبادة القزّاز وهو ابن الوشاح الشهير محمّد بن عبادة القزّاز (ق٥هـ)

فقد نسب العماد الأصبهاني في خريدته النتفة[2] إلى عبادة، وجعل ترجمته بعد ترجمة أبيه محمّد بن عبادة القزّاز مباشرة.

وأكد أبو طاهر السلفي(ت٥٧٦هـ) كون عبادة ابناً للوشّاح الشهير محمّد بن عبادة القزّاز بوضوح تامّ فقال: «قال أنشدني عبادة بن محمّد بن عبادة القزاز بالأندلس قال أنشدني أبي هذه الموشّحة في المعتصم محمّد بن معن بن صمادح »[3] .

(١) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ٤/ ١٠٩.

(٢) خريدة القصر ٢/ ١٨٣.

(٣) معجم السفر، ص٧٦.

القطعة (٤٥) جعلها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح!

وذكر في الهامش بأن الأبيات رويت لابن القطان، ولا يعنّي نفسه في البحث عن هوية ابن القطان ولا يعرّفه.

القطعة (٥١) جعلها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح!

القطعة (٥٢) أنقص من مصادر تخريجها: لطائف الذخيرة والوافي بالوفيات.

القطعة (٥٣) أنقص من مصادر تخريجها: بغية الملتمس ومعجم الأدباء.

القطعة (٥٥) نسب بيتاً إلى عبادة نقلاً عن نفح الطيب، مع أنه ذكر في الحاشية أنه في الذخيرة منسوب إلى ابن الحنّاط.

وهو من قصيدة مطولة مشهورة لابن الحنّاط الضرير ذكرها ابن بسام في الذخيرة وذكر بعضها ابن سعيد في المغرب.

القطعة (٥٦) ذكر أنها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح.

كما أنقص عدداً من مصادر تخريجها وهي لطائف الذخيرة، ومسالك الأبصار، والوافي بالوفيات.

القطعة (٥٧) ذكر أنها من بحر الكامل وهي من بحر المنسرح!.

كما أنقص كتاب الوافي في تخريجها.

القطعة (٥٨) ذكر أنها من بحر الكامل، وهي من بحر البسيط! ومطلعها:

أمـا تـرى باكـراً النـور الـذي نجمـا كأنـه آيـب مـن غيبـة قـدما

القطعة (٥٩) ذكر في الحاشية أنها في والد (ابن بقيّة) والصواب ابن بقنّة وقد وقع في هذا الخطأ غير باحث.

كما أنقص من مصادر تخريجها: البداية والنهاية.

القطعة (٦١) أنقص من مصادر تخريجها: قلائد العقيان.

القطعة (٦٢) ذكر أنّها من بحر الكامل وهي من مجزوء الكامل!!

القطعة (٦٣)

كأنـــــه أنمــــــل حســـــــناء لم تخضـــب يـــديها خـــوف غـــيرانِ

ذكر أنها من بحر الكامل وهي من بحر السريع!

ومن غير المعقول ولا المقبول من باحث صغير أو كبير أن يخطئ في تحديد أوزان أربع عشرة قطعة من شعر عبادة فلا يفرق بين المنسرح والكامل ، وبين المنسرح والسريع وبين البسيط والكامل، وبين مجزوء الكامل والكامل وبين السريع والكامل..

فهذا يدل على استعجال أو استهتار بأهمية الأمر، أو أنه أوكل ذلك إلى أحد طلبته كما فعل ويفعل بعض كبار الأساتذة المشهورين، الواصلين بجهود طلابهم، الذين لا يخافون الله تعالى ولا يخشون حسابه.

القطعة (٦٥) أنقص من مصادر التخريج: لطائف الذخيرة.

زيادة على كل هذا فقد أنقص الباحث ثلاث قطع صحيحة النسبة إلى عبادة، الأولى بائية (راغب)، وهي في كتابي قلائد العقيان، وأخبار الملوك.

والثانية (سليمان)، وهي في كتابي نفح الطيب والحلل الموشية في الأخبار المراكشية للمعسكري.

والثالثة (متروكا) وهي في كتاب الذخيرة الذي عاد إليه الباحث واقتصر على ما وجده في ترجمة الشاعر عبادة من شعر من دون البحث بدقة في سائر أجزاء الذخيرة.

أما موشحات عبادة فقد اقتصر على إيراد **موشحتين فقط** مما هو معروف قديماً لعبادة؛ الموشحة الأولى (من ولي) واقتصر في مصادر تخريجها على فوات الوفيات وعنه في ديوان الموشحات الأندلسية، وذكر أن هذه الموشحة منسوبة إلى محمد بن عبادة المعروف بابن القزاز في كتاب الوافي بالوفيات (جـ٣/١٨٨)، وهذا ما ذكره د. إحسان عباس من قبل، ولكن فاته أنه بعد طباعة سائر أجزاء كتاب الوافي تبين أن الصفدي في (جـ١٦) من كتابه نسب الموشحة إلى صاحبها الحقيقي عبادة بن ماء السماء وأثبتها في ترجمته له. كما نسبها الصفدي مرة ثانية إلى عبادة بن ماء السماء في كتابه الخاص بالموشحات توشيع التوشيح، كما نسبها ابن تغري بردي في المنهل الصافي إليه.

وأما الموشحة الثانية التي أوردها لعبادة (حب المها عبادة)

فأنقص في تخريجها كتاب الوافي بالوفيات.

كما أنقص الباحث لعبادة خمس موشحات ثابتة النسبة إليه ظهرت في كتاب عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس لعلي بن بشري الغرناطي الذي طبع سنة ١٩٩٢ أي قبل (١٧) سنة من طباعة هذا المجموع الشعري لشعر عبادة وعدد آخر من الشعراء الأندلسيين.

وثمة عدد من الموشحات يتعاور نسبتها عبادة وغيره من الوشاحين. لم يطلع عليها.

كل هذا جعل هذه المحاولة السريعة الملهوجة وغير المكتملة والمليئة بالأخطاء والكثيرة النواقص ليست جديرة أن تعد مجموعاً شعرياً لعبادة بن ماء السماء.

المحاولة الثانية لجمع شعر عبادة

قام بها الباحث الفاضل الدكتور محمود محمد العامودي في كتاب عنوانه "شعراء أندلسيون، مطبعة المقداد- غزة- ط١- سنة ٢٠١٠ ". وهو كتاب صغير لا يزيد على (١٦١) صفحة حاول فيه الباحث جمع شعر أربعة شعراء أندلسيين متفرقين لا يربط بينهم رابط ما، وأغلبهم قد جمع شعره من قبل، وهم: عبادة بن ماء السماء، وقد سلف. وابن وهبون وقد سبق أن جمعته الباحثة سحر صبحي أحمد- ماجستير- جامعة الموصل- الموصل- ١٩٨٩.

وجمعه كذلك الباحث مبارك الخضراوي وطبع في مجلة دراسات أندلسية بتونس في الأعداد ١٠- ١٥- ١٦- ١٧- سنة ١٩٩٣- ١٩٩٦- ١٩٩٧. والسميسر وقد سبق أن جمعه الباحث محمد شهاب العاني- مجلة الآداب- الجامعة المستنصرية- العراق- عدد٢- ١٩٩٢.

وجمعه د. حلمي الكيلاني ونشر في مجلة مؤتة للبحوث- الأردن- مجلد٧- عدد٦- ١٩٩٥.

وجمعه الباحث بنيونس الزاكي ونشر في عالم الفكر- الكويت- مجلد٢٥- عدد١- ١٩٩٦.

وليس له في الريادة في جمع هذه الدواوين سوى مجموع شعر مُحَمَّد بن إسحاق بن الملح الذي طبعه سابقاً في مجلة الجامعة الإسلامية بغزة- فلسطين- المجلد ٩- العدد١ - سنة ٢٠٠١.

أما ما يتعلق بعبادة بن ماء السماء فقد شغل- دراسة وجمعاً- من ص٤ إلى ص٤٣ أي نحو ٤٠ صفحة.

وهذه المحاولة هي أضعف جمعاً وأقل عدداً للقطع الشعرية من سابقتها، إذ لا تتجاوز (٥٥) قطعة من شعره والموشحتين المعروفتين له، وثلاث من تلك القطع الشعرية ليست لعبادة بن ماء السماء مطلقاً وهي:

القطعة (٣١) في مجموعه (في فلك) والسالفة لدى سابقه

والقطعة (٣٦) (ابن رسوله) السالفة لدى سابقه أيضاً.

والقطعة (٤٩) وقدّم لها الباحث بقوله: "وقال عبادة بن ماء السماء مخاطباً الأديب أبا العباس أحمد بن قاسم المحدّث بها أيام مقامه بالإشبونة:

يا منيفاً على السماكين سام حزت فضل السباق من بسام"

والتقديم خاطئ والأبيات لا يمكن أن تكون لعبادة بن ماء السماء فقد أورد ابن بسام القطعة تعليقاً على أبيات سابقه قالها أبو العباس بن قاسم المحدث في الثناء على ابن بسام فقال: " وأحسن من هذا التقسيم قول أبي بكر عبادة بن عبد الله بن عبادة من جملة أبياتٍ خاطبني بها أيام مقامه عندنا بالأشبونة، أولها:" [(١)] .

فليست هذه الأبيات في مخاطبة ابن قاسم المحدّث بل هي في مخاطبة ابن بسام ذاته.

وقد نسب غير باحث هذه الأبيات لعبادة بن ماء السماء ولا يمكن أن يكون قائل هذه الأبيات عبادة بن ماء السماء (ت٤٢٢هـ) لأنّه مات قبل ولادة[(٢)] ابن بسّام

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/ ٢ / ٩٠٨.

(٢) رجح الأستاذ حسين يوسف خريوش في دراسته المتعمقة عن ابن بسّام «أنّ ولادته كانت حول (٤٥٠/ ١٠٥٨م)». ابن بسام وكتابه الذخيرة، ص٢٣.

(ت٥٤٢هـ)، فبينهما بون واسع بيّن فلا يمكن أن يخاطبه بها . كما أنّ سلسلة نسب عبادة هي" عبادة بن عبد الله بن محمّد بن عبادة ".

كما أن الشعر في الطبعة المصرية للذخيرة في محاسن أهل الجزيرة هو من «قول أبي بكر بن عبادة » [١]، وفي نسختين أخريين في الهامش «ت، لب: أبي بكر عبادة بن أبي عبد الله ابن عبادة »، وبذلك تحلّ هذه المعضلة، بنسبة القطعة إلى قائلها الحقيقي ؛ أبي بكر عبادة بن محمّد بن عبادة القزاز، ولأن أبا عبد الله هي كنية أبيه الوشاح محمّد بن عبادة القزاز (توفّي أواخر القرن الخامس)، ممّا يدل على أنّ عبادة الابن معاصر لابن بسّام ، ممّا قد يرجّح ما ذكرته [٢] .

ومثل هذا التغيير والإيهام نجده منذ القطعة الأولى التي أوردها الباحث وقدّم لما بما يوهم بأنها راسخة النسبة لعبادة فقال: "قال عبادة بن ماء السماء في الخيري النمّام وهو نوع من الزهور مغزى دقيق ومعنى رقيق".

وقد جره هذا التغيير إلى خطأ نحوي فاحش، والصواب "قال... مغزى دقيقاً ومعنى رقيقاً" ولكن الأخطر من ذلك أن هذين البيتين قدّم لهما موردهما أبو الوليد حبيب الحميري بقوله " ولبعض الأندلسيين فيه مغزى دقيق ومعنى رقيق، وقيل: إنه لعبادة ابن ماء السماء وهو " فلا بد من التنبيه على ذلك وعدم إغفاله وحذفه.

وكذلك وجود بعض الأخطاء النحوية كقوله ص(٣١) "لابن ماء السماء مقطوعتين في الرثاء"!!

وليس في المجموع الشعري الصغير من الشروح ومن فروق الروايات إلا شيء قليل جداً، وقد ينقل بعض الشروح عن د. إحسان عباس نقلاً حرفياً من دون الإشارة إليه كما في القطعة (١١).

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/٢ / ٣٩٤ (الطبعة المصريّة)

(٢) وكذلك أورد المقّري أربعة أبيات من القصيدة (١-٥-٦-٧) ونسبها إلى أبي بكر بن عبادة القزّاز، وقدّم لها بقوله: «وقال أبو بكر ابن عبادة القزاز الموشّح في ابن بسام صاحب" الذخيرة ". نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ٣ / ٤٩٢.

وثمة كذلك بعض الأخطاء العروضية كجعله القصيدة رقم (٣٤) في ترقيمه من بحر المتدارك وهي من بحر الخفيف، ومطلعها:

لــيس يبريــه غــير عضــبٍ طريــر   فعلــه فيــه قطعــة مــن فعالــك

أما مصادر شعر عبادة لديه فهي قليلة، وبعضها يعتمد طبعات قديمة، وقد صدرت طبعات أفضل منها: كبغية الملتمس لابن عميرة الضبي، والصلة لابن بشكوال، والتكملة لابن الأبار، وجذوة المقتبس للحميدي، والتشبيهات لابن الكتاني الطبيب، ورايات المبرزين لابن سعيد، والبديع في وصف الربيع لحبيب الحميري.

وقلّة المصادر أدّت إلى نقص كثير من المقطوعات الصحيحة النسبة إلى عبادة، وأدت- كذلك- إلى نقص في مصادر تخريج ما أورد منها، كما في المقطوعات ذوات الأرقام (٦، ١٤، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٧، ٢٩، ٣٩، ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٥٣، ٥٥)، وإلى نقص في تخريج الموشح الأول. كما أنه لم يعرف من موشّحاته سوى موشّحين فقط.

المحاولة الثالثة

وهي المحاولة الأضعف قاطبة والأقل جمعاً والأكثر ادعاء قام بها الباحثان الفاضلان: د. عدنان مُحَمَّد آل طعمة، ود. مُحَمَّد حسين عبد الله المهداوي ونُشرت في مجلة آل البيت- العدد ١٣- السنة السادسة- ٢٠١٢م. من صفحة (٢٠ إلى ٥٧) أي في (٣٨) صفحة.

وقد جعل الباحثان لهذا المجموع المتواضع مقدمة وتمهيداً من ثلاث صفحات ثم سردا ما استطاعا جمعه من شعر عبادة وموشحاته، وأتبعا ذلك بدراسة لشعره وموشحاته- خلافاً للمألوف- ثم الخاتمة ومسرد المصادر والمراجع، وعلى قصر المقدمة والتمهيد فإن فيها من البأو والخلل والخطل الشيء الكثير فمع قلّة ما جمعا فيها لعبادة من شعر- إذا اقتصر عدد القطع الشعرية على (٥٠) فقط؛ منها قطعة ليست لعبادة، أي أنقصا (١٤) قطعة شعرية صحيحة النسبة إلى عبادة فضلاً عن (٩) قطع نسبت إلى عبادة وسواه وترجح نسبتها إلى غيره.

بالإضافة إلى سبع موشحات مع أن في كتاب عدة الجليس لابن بشري الذي عادا إليه- وحده- عشر موشحات لعبادة.

مع ذلك كله، فإن الباحثين يبدأان البحث بالادعاء الشديد بالقول "وقد بذلنا فيه جهداً كبيراً ونحن نفتش عن شعر عبادة في المظان المختلفة" (ص٢٠)، ومصادر شعر عبادة عندهما لا تزيد على (١٥) مصدراً!!

ثم يقولان: "واعتمدنا في بحثنا على المصادر المحققة تحقيقاً علمياً وافياً فضلاً عن بعض المصادر المخطوطة، واستعنّا بما كتب عن الشاعر في المصادر الإسبانية والإنجليزية" (ص٢٠).

وهذا ليس دقيقاً إذ اعتمدا على طبعات قديمة غير محققة بل طبعات أثرية مثل: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس لابن عميرة الضبّي، تحقيق فرانتيسكو فريرة أي زيدين، سرقسطة- ١٨٨٥م.

والبديع في وصف الربيع لأبي الوليد الحميري- نشر وتصحيح هنري بيرس المطبعة الاقتصادية، الرباط، ١٩٤٠م.

وفوات الوفيات للكتبي، تحقيق مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، ١٩٥١.

رايات المبرزين وغايات المميزين لابن سعيد تحقيق د. النعمان عبد المتعال القاضي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٣.

جذوة المقتبس للحافظ الحميدي، تحقيق مُحَمَّد بن تاويت الطنجي، القاهرة، د.ت.

التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتّاني الطبيب تحقيق د. إحسان عبّاس، بيروت ط١، د.ت ،مع أن في الطبعة الثانية تصحيحات وزيادات وتحقيقات.

ولكل تلك المصادر السابقة ثمة تحقيقات جديدة جيدة جداً ثم يقولان بعدها: "ونحسب أن عملنا هذا إضافة ثرّة إلى المكتبة الأندلسية الزاخرة بالأعلام والشخصيات المؤثرة في الساحة الأندلسية وعساه أن يسد فراغاً في المكتبة الشعرية الفنية" (ص٢٠ والصفحة الأولى من مقدمتهما).

وهذا التوهم والظن والحسبان ليس صحيحاً، فلم يكن هذا الجهد المحدود والعمل المتسرّع كافياً ليسدّ فراغاً أو ليضيف إضافة ثرة في المكتبة الأندلسية بل هو دون الطبعتين السابقتين له من شعر عبادة، وعلى قلة ما جمعا من شعر عبادة، فإن ثمة قطعة فيه ليست لعبادة، بل هي لعبادة بن محمّد بن عبادة القزاز (النتفة الكافية السالفة: في فلك).

وفي المقدمة مبالغات وإنطاق المقبوسات بما لم تنطق به أو تدل عليه في غير ما موضع، كقوله في الأسطر الأولى: «ولعل أهمية عبادة تأتي من كونه المخترع الحقيقي لفن الموشحات مثلما أشار إلى ذلك ابن بسام الشنتريني، على نحو ما سيأتينا في البحث» (ص٢٠)

وكررا ذلك في أواخر المدخل إذ قال: «ولكن يجدر بنا أن نشير إلى أن ابن بسام ذكر عبادة بأنه المخترع الحقيقي لفن الموشحات فالموشح لم يسمع إلا منه» (ص٢٢).

وكررا ذلك مرة ثالثة في الدراسة فقالا: «ولعل أهمية عبادة من كونه المخترع الحقيقي لفن الموشحات" (ص ٤٥).

ولم يقل ابن بسام هذا في كلامه المشهور عن عبادة وعن الموشحات بل قال: "فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاراً غلب على ذاته وذهب بكثير من حسناته"[(١)]

وفي المقدمة الصغيرة أيضاً أوهام كثيرة وتوثيق غير صحيح كقوله عن عبادة إنه "توفي فيها في شوّال سنة ٤١٩، كما في رواية ابن حيان" (ص٢٢)

وقالا في الهامش موثقين "ينظر المقتبس في تاريخ الأندلس، ابن حيان، تح د. محمّد علي مكي. ٢/٩٤-٩٧، ١٣٤، ٢٧٩، ٢٩٠"

وتكملة اسم هذا القسم من المقتبس خاطئة، فالمطبوع هو "المقتبس من أبناء أهل الأندلس"، ولا نجد ذكراً لوفاة عبادة في جميع تلك المواضع من كتاب المقتبس، وإنّما هي بعض من المواضع التي نقل منها ابن حيّان أخباراً عن أهل الأندلس من كتاب عبادة

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/٢/٤٦٩.

الضائع، بل إن في آخرها ذمّاً لعبادة وأسرته وتحذيراً من اختلاقهم الأخبار غير الصحيحة عن بني مروان حكام الأندلس وخلفائها.

وقد جعلا المدخل للتعريف بالشاعر وعصره، ويبدو فيه بعض التعصب والتنكّب عن جادّة الحقيقة وسواء السبيل، إذ قالا: "سقطت الدولة الأموية في أعقاب الفوضى التي عمت الخلافة في الأندلس... وكان من نتائج ذلك الصراع أن اعتلى العرش أبو الحسن علي بن حمود الحسني الذي أطلق على نفسه (أمير المؤمنين) وتلقب بالناصر لدين الله" (٢١).

فالدولة الأموية لم تزل أوائل القرن الخامس حين استولى على حكم قرطبة علي بن حمود (٢٢ المحرم سنة ٤٠٧هـ) بل ظلت الدولة الأموية في الأندلس إلى (١٢ ذي الحجة سنة ٤٢٢هـ) على خروج بعض المدائن عنها.

ومن ذلك أيضاً قولهما: "وفي ظل الأحداث الدامية والأيام العصيبة التي شهدتها الأندلس في أواخر عصر الخلافة وسيطرة رجال القصر على الخلفاء من بني أمية، فتح الشاعر عينيه على الحياة، ودرس اللغة والنحو على يد عالم قرطبة الشهير أبي بكر الزبيدي (ت ٣٧٩هـ)" ص٢٢.

وهذا وهم كبير فلم يفتح الشاعر عبادة عينيه (في أواخر عصر الخلافة) بل أغمضهما وتوفي (في أواخر عصر الخلافة)، وإنما ولد في عهد الحاجب المنصور، وربما قبيل ذلك، لأنه درس على الزبيدي المتوفى (٣٧٩هـ) فمعنى هذا أنه ولد في الشطر الثاني من العصر الذهبي للحضارة العربية في الأندلس.

قد يكون ذلك عجيباً إلا أن العجب العجاب حقاً قولهما: "وقد بقيت موشحتان من أصل سبع موشحات، قالها في علي بن حمود الحسني، وقد ورد اسمه فيها، (ص٢٢) (الصفحة الثالثة من المقدمة والمدخل) وكررا ذلك في الدراسة- بعد مجموع الشعر والموشحات- "ويرد في الخرجة اسم الممدوح (علي بن حمود) الذي نظمت الموشحة من أجله" (ص٤٥) والخرجة هي:

يَا عَلِـــيْ سَلَّطْتَ جَفْنَيْكَ عَلَى مَقْتَلِي فَابْقِ لِي قَلْبِي وَجُدْ بِالفَضْلِ يَا مَوْئِلِي

الموشحة في الغزل المذكر، فهل يمكن لعبادة أن يتغزل بعلي بن حمود غزلاً غلمانياً شاذاً، فيصف جماله ويطلب وصاله، وأن يسقيه من رضابه العذب البارد السلسل؟!

ثم يتابعان القول عن هذه الموشحة التي ورد فيها اسم علي وجعلاه دليلاً على كون الموشحة لعبادة بن ماء السماء مع أن الموشحة ثابتة النسبة إليه من دون هذا الزعم الباطل فيقولان: "وليس كما زعم المستشرق الإنكليزي دافيد صمويل شتيرن الذي ذهب إلى أن هذه الموشحة لمحمد بن عبادة القزاز، لأن القزاز لم يدرك دولة الحموديين بل عاش في ظل الدولة الصُّمادحية، واختص بالمعتصم بن صُمادح صاحب المريّة، ولم يكن اسمه مُحَّداً بل علي بن حمّود، وسنأتي بها لاحقاً" (ص٢٢)

وأحالا إلى بحث المستشرق "القيم عن مُحَّد بن عبادة القزاز وقد ترجمه الدكتور عدنان آل طعمه (الباحث الأول) عن الإسبانية وطبع بمجلة جامعة أهل البيت: العدد ٩: ص١٣٤– ١٦٣" [هامش ص٢٢] وليس في هذا البحث ذكر لهذه الموشحة مطلقاً ولا أية إشارة إليها، وهذا من الإيهام العجيب والتدليس الغريب.

كل هذا في أقل من ثلاث صفحات في المقدمة والتمهيد.

أما قسم جمع الشعر فالنقص الشديد هو العيب الأكبر وإن عدد القطع الشعرية التي جمعاها هي الأقل بين المحاولات السابقة كلها. وإن هناك نقصاً شديداً في مصادر تخريج كثير من القطع التي جمعاها، مما قد يؤدي إلى نقص عدد أبيات القطعة الشعرية كالقطعة رقم (٣) في مجموعه إذ أخذاها عن كتاب أخبار الملوك للملك مُحَّد ابن عمر الأيوبي (ت ٦١٧هـ) وهي في (٥) أبيات ولم يعلما أنها في قلائد العقيان للفتح بن خاقان (ت ٥٢٩هـ) في (٦) أبيات.

والقطعة رقم (١٣) (المورود) ذكرا أنها في كتابي التشبيهات (والمقتبس في تاريخ الأندلس: ٤٩) وليست القطعة في المقتبس مطلقاً.

والقطعة رقم (٢١) (غيضا) خُرجت على نفح الطيب للمقري (ت ١٠٤١هـ)

وهو متأخر في الزمن كثيراً، والقطعة موجودة في كتابي ترتيب المدارك للقاضي عياض (ت٥٣٣هـ) والإحاطة في أخبار غرناطة (نصوص جديدة لم تنشر من قبل) لابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ).

أما القطعة (٣٦) فجعلاها في بيتين وهي خمسة أبيات ومصدرها واحد هو الذخيرة الذي أغفلا ذكره.

وكذلك القطعة رقم (١٤) إذ ذكرا بيتاً واحداً منها وهي من سبعة أبيات ولم يذكرا تخريجها.

وليست هذه القطعة الوحيدة التي لا يذكر تخريجها، بل إن أكثر من ثلاثة أرباع القطع الشعرية التي أوردها لعبادة من دون تخريج وهي ذوات الأرقام (٦- ١٠- ١٤- ١٧- ١٨- ١٩- ٢٠- ٢٢- ٢٣- ٢٤- ٢٥- ٢٦- ٢٧- ٢٨- ٢٩- ٣٠- ٣١- ٣٢- ٣٣- ٣٤- ٣٥- ٣٦- ٣٧- ٣٨- ٣٩- ٤٠- ٤١- ٤٢- ٤٣- ٤٤- ٤٥- ٤٦- ٤٧- ٤٩- ٥٠) [٣٥ قطعة غير مخرجة من أصل ٥٠].

وأما الموشحات فقد خرجا موشحة واحدة رقم (٥٦) فقط من أصل (٧) موشحات أورداها.

زيادة على ذلك ثمة بعض الأخطاء النحوية الفاحشة: «التشبيهات، أبي عبد الله الكتاني» (ص٢٣).

وثمة بعض الأخطاء الطباعية كطبعة الوافي تحقيق وداد القاضي المطبوع سنة (١٨٨٢م)!!

كما أن بعض التقديم يختلف عن مضمون القطع التي وضع لها، كالقطعة رقم (٢٩) التي قدم لها بالقول: "وقال عبادة في تشبيه سكين في غمد أسود وذكر قطعة في الغزل!!

وكذلك القطعة رقم (٣٠) قُدّم لها بالقول: "وقال في تشبيه سكين في غمد أسود، وأوردا بعده قطعة في التحذير من الناس.

وقد يكون هذا خللاً أو انزياحاً طباعياً ولكننا نجد أضرابه حتى في الدراسة كقولهما: "ولعبادة شعر في الغزل، وغزله رقيق ينم عن عاطفة جيّاشة، وإحساس جميل، ويغلب على غزله العفة فهو لم يصف مفاتن المرأة، ولم يفضح حبيبته، وإنما راح يصف ما تضمره من مواطن الجمال، ويخلط بينه وبين مفاتن الطبيعة المحيطة به، فيرسم ألواناً من الصور الحسية المتتابعة، فمن ذلك قول:

ولعـــوب عشـــقت روض الثـــرى فهـــي تأتيـــه علـــى طـــول البعـــد

...." (٤٣- ٤٤).

ولن نقف لتفنيد هذا القول الواهم بل عند الشاهد فهو في وصف سحابة ووصف الطبيعة وليس في الغزل!!

خاتمة

وبعد فإن هذا البحث يدخل في باب مراجعات الكتب والبحوث التراثية المحققة أو المجموعة عامة، وما يخصّ مجاميع الشعر المصنوعة للشعراء الذين لم تصل إلينا دواوينهم خاصة، ومن هؤلاء عبادة بن ماء السماء، وقد وجدنا له ثلاثة مجاميع شعرية صدرت في العقدين الأولين من القرن الحالي

المجموع الأول ضمن كتاب "شعراء أندلسيون منسيون" للدكتور فوزي عيسى. والمجموع الثاني في كتاب "شعراء أندلسيون" للدكتور محمود العامودي. والمجموع الثالث في مجلة آل البيت للدكتورين عدنان مُحَمَّد آل طعمة ومُحَمَّد حسين المهداوي.

وقد رأينا في هذه المجاميع الصغيرة نقصاً كبيراً وأوهاماً كثيرة، لا بدّ من تصحيحها والتنبيه عليها، تتنوع بين أخطاء عروضية فاحشة، تتبدّى في الخطأ في تحديد الوزن الشعري لعدد غير يسير من القطع الشعرية، وأخطاء علمية، يتجلى أهمها في الخطأ في نسبة بعض القطع لعبادة بن ماء السماءطت، وهي ليست له، وعدم تقصي شعر عبادة وموشحاته، ومن نقص في التخريج، ومن نقل خاطئ، ومن نقل من دون توثيق "سرقة"، ومن خطأ في الترقيم، ومن عدم فهم لبعض هذا الشعر.

وعبادة بن ماء السماء ذلك الشاعر الكبير والوشاح البارع الذي أرسى قواعد الموشحات، وأعطاها شكلها النهائي، والعالم المؤرخ الذي نقل من كتابه الضائع في "أخبار شعراء الأندلس" كبار المؤرخين الأندلسيين، حري بأن يكون له ديوان شعري منفرد، يضم ما بقي من شعره وموشحاته، وليس بحثاً في مجلة، أو صفحات ضمن كتاب، وأن يكون جمعه جمعاً علمياً متقصّياً، وأن تبذل في سبيل جمع شعره وموشحاته الجهود المكافئة لقدر الشاعر الوشّاح وقيمة شعره.

المصادر والمراجع

١- **الإحاطة في أخبار غرناطة** (نصوص جديدة لم تنشر من قبل)، ١٩٨٨، لسان الدين ابن الخطيب (نصوص جديدة)، ت عبد السلام شقور كلية الآداب، تطوان، المغرب.

٢- **أخبار الملوك ونزهة المالك والمملوك** في طبقات الشعراء، ٢٠٠١، محمّد بن عمر الأيوبي، ت ناظم رشيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

٣- **بدائع البدائه**، ١٩٧٠، ابن ظافر الأزدي، ت محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة الأنجلومصريّة، القاهرة.

٤- **البديع في فصل الربيع**، ١٩٩٧، أبو الوليد الحميري، ت علي كردي، ط١، دار سعد الدين، دمشق. و١٩٨٧، ت عبد الله عسيلان ، ط١، دار المدني، السعوديّة.

٥- **ابن بسّام وكتابه الذخيرة**، ١٩٨٤، حسين خريوش، دار الفكر، عمّان.

٦- **تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين**، ١٩٨٥، إحسان عبّاس، ط٧، دار الثقافة ، بيروت.

٧- **التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**، ١٩٨٦، ابن الكتّاني الطبيب، ت إحسان عبّاس، ط٣، دار الشروق، بيروت.

٨- **توشيع التوشيح** ، ١٩٦٦، صلاح الدين الصفدي (٧٦٤هـ)، ت ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت.

٩- **الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسيّة**، ٢٠٠٢، أبو راس المعسكري، ت سليمة بنعمر، دار صنّين، بيروت.

١٠- **الحيوان**، د. ت، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١١- **خريدة القصر وجريدة العصر**، ١٩٥٩، العماد الأصفهاني، (قسم شعراء الشام)ج٢، ت شكري فيصل، مجمع اللغة العربيّة، دمشق.

١٢- **ديوان العبّاس بن الأحنف**، ١٩٥٤، ت عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصريّة ، القاهرة.

١٣- **ديوان الموشّحات الأندلسيّة**، ١٩٧٩، سيّد غازي، منشأة المعارف، الإسكندريّة.

١٤- **ديوان الموشّحات الأندلسيّة**، ١٩٨٩، محمّد بوذينة ، تونس.

١٥- **الذخيرة في محاسن أهل هذه الجزيرة**، ١٩٧٩، ابن بسّام الشنتريني، ت إحسان عبّاس، ط٢، دار الثقافة، بيروت.

١٦- **الذخيرة في محاسن أهل هذه الجزيرة**، ١٩٤٢، ابن بسّام الشنتريني، القسم الأوّل ، المجلّد الثاني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

١٧- **زهر الآداب وثمر الألباب**، ١٩٧٢، أبو إسحاق الحصري القيرواني ، ضبط زكي مبارك ، ت محمّد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل ، بيروت.

١٨- **شعراء أندلسيّون**، ٢٠١٠، محمود محمَّد العامودي ، ط١، مطبعة المقداد، غزة.

١٩- **شعراء أندلسيّون منسيّون**، ٢٠٠٩، فوزي عيسى؛ جمع وتحقيق ودراسة، مركز البابطين، الكويت.

٢٠- **شعر عبادة بن ماء السماء**، ٢٠١٢، جمع ودراسة عدنان مُحَمَّد آل طعمة ومُحَمَّد حسين المهداوي، مجلة آل البيت، العدد ١٣، السنة السادسة.

٢١- **عدّة الجليس ومؤانسة الوزير والجليس**، ١٩٩٢، علي بن بشري، تصحيح ألن جونز، جامعة أكسفورد، لندن.

٢٢- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ١٩٨١، ابن رشيق القيرواني، ت محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت.

٢٣- **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، ١٩٨٥، ابن خاقان، ت حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، عمّان.

٢٤- **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، د. ت، الراغب الأصبهاني، دار مكتبة الحياة، بيروت.

٢٥- **مطلع الأنوار ونزهة البصائر والأبصار**، ١٩٩٩، أبو بكر بن خميس المالقي، ت صلاح جرّار، دار البشير، عمّان، مؤسّسة الرسالة ،بيروت، و١٩٩٩، ت عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، دار الأمان ، بيروت.

٢٦- **المغرب في حلى المغرب**، ١٩٧٨، ابن سعيد الأندلسي، ت شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، مصر.

٢٧- **المقتبس من أبناء أهل الأندلس**،١٩٧٣، ابن حيّان، ت محمّود علي مكّي، القسم الثاني من السفر الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت.

٢٨- **المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي**، ١٩٨٤، ابن تغري بردي، ت محمّد محمّد أمين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.

٢٩- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ١٩٨٨، شهاب الدين المقّري، ت إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.

٣٠- **الوافي بالوفيات**، ١٩٩١، صلاح الدين الصفدي، ت وداد القاضي، ط٢، فرانز شتايز، شتوتغارت.

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ - ١٦٧)/ صيف - خريف ٢٠٢٢

القلق الصوفيّ ودوره في صقل الوعي الروحيّ في نماذج من التّراث الصوفيّ

أ.م. د. ميساء يوسف علي (*)

الملخص:

ينطلق الصّوفيّ من الوجود بغية كشف حقيقة الغيب المطلق، والرجوع إلى النعيم الأبدي من خلال تحقيق الحريَّة، والتي تكون بتدفق الوعي الأصيل للرّوح حيث اللامتناهي، والخلاص من الشكوك التي تقض مضجع العقل، وتحرمه متعة بلوغ اليقين. مما يبرر تحدّي الصوفي للنمطية الدينية المتحجرة، والامتثال للحَرْفية النصيّة، ولكن عندما يختبر الصوفي باستنارته المعارف الإلهية، فيعتقد لبرهةٍ أنَّه وصل إلى غايته، فيَطمَئِنُ ويزول قلقه، ولكنَّ شعوره بالطمأنينة المطلقة والخلاص الأبدي في هذه الدار يتلاشى، لأنَّ الصوفي الحق لا يركن إلى تجلٍّ بعينه، فالله دائم التجليات: ما يجعلُ المعرفة مبعث القلق الدائم.

كلمات مفتاحية: القلق الصوفي -الوعي الأصيل للروح -التجليات.

* عضو هيئة تدريسيّة في قسم الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية -جامعة تشرين.

مقدمة:

يعد القلق أمراً أصيلاً في النفس الإنسانية يعتري الإنسان في لحظات حياته فيتعايش معه بطريقة تختلف من فرد لآخر، القلق ضرورةٌ تنطوي على العديد من الإيجابيات؛ لأنَّه يلفت انتباه الإنسان لحقيقة ما يعتريه، ومن ثمَّ التوقف عند المنعطف النفسي الذاتي، والاقتراب منه، ومعاينته عن كثب. لكن القلق كغيره من الحالات الشعورية يصعب علينا الخلوص إلى تعريف محددٍ له؛ لكثرةِ ما يندرج تحته أو يتداخل معه إلى حدّ التلاحم من الحالات النفسية الأخرى: كالخوف والتوجس والوهم والحيرة والتشاؤم والتوتر والقبض، ومع ذلك كانت هناك محاولات لفهمه على أنَّه" خبرةٌ عنيفةٌ من الخوف والتوجس يدركُها الفرد كشيء ينبعث من داخله، ولا يمُتُّ بِصلة إلى موقف تهديد خارجي واقعي، والقلق أكثر ارتباطاً بالمشكلات النفسية الداخلية التي تعتبر مصدر القلق"[(١)].

يتضح لنا أن القلق ذاتيٌّ وثيق الصلة بوعي الفرد مما يجعل تباين القلق في النوع والشدة والنتيجة، فليس كل ما يقلقني هو بالضرورة مقلقٌ للآخر، إذْ شتان بين قلق يجر صاحبه إلى مهاوي الردى والعطالة الجسدية والشلل الفكري والروحي فتحسبه جثة هامدة، وقلق يولِّد خلقاً جديداً ويبتكر أصالة معرفية يمثل قمة النضج والارتقاء الروحي يحفز الوجدان والوعي لحيازة ما لا يُحاز، إنه جدير بالأرواح الوثّابة، صاحبة الهمم المتنكرة لحياتها الفانية، الطامحة في الحياة الأبدية المتمثلة في وصال الحق ومعرفته، وهذا بالتحديد ما يؤسس لظهور القلق عند الصوفي . لكن أهم ما يميز القلق لدى الصوفي أنَّه ليس على درجة واحدة، باعتبار ملازمته للتجربة الصوفية ذات الطبيعة المتأرجحة بين الشك واليقين والخوف والحب، والهنا والهناك، والقبض والبسط ...الخ من بدايتها حتى نهايتها. لكن كل ما يمكن وصفه في بداية التجربة الصوفية بشكل عام أن الصوفي يترجم قلقه في ثوران النفس ضد عالمها المزيف وغليان الشوق وانعدام الصبر لملاقاة المحبوب مما يسمح لرحلته الصوفية ومعراجه الروحي بتخفيف وطأة القلق ليتفاجأ الصوفي ببركان قلقه يثور مجدداً أقوى مما كان عليه لهول ما يعترض رحلته الروحية المعرفية فيبلغ القلق ذروته في

(١) القلق وأمراض الجسم، ص ٥٩-٦٠.

اغتيال العقل الحائر المضطرب الهائم في متاهات اللامتناهي لهول المشاهدات والكشوفات التي ترهق العقل وتقصيه بعيداً لينتهي دوره؛ لأن ما يبذله العقل من جهد في تلك اللحظة بالذات لا يفي بالغرض ولا يناسب المعطيات المعرفية الحاصلة لديه فيقع العقل في التلبيس والتدليس فتلك المرحلة تتطلب مجال يفوق القدرة العقلية ويعلو على المعارف النقلية، لأنه في حضرة اللامتناهي التي تستدعي منه التلاشي والذوبان في بحر أسراره ما يضمن للصوفي البقاء بعد الفناء و عيش الأبدية بالتأبد مع الابدي وعيش الحرية وتحقيق الإنسانية. وهذه المراحل القلقة لخصها الشيخ أحمد ضياء الدين الكمشخانوي النقشبندي في كتابه جامع الأصول في الأولياء مبيناً تطورات القلق الصوفي: "القلق: وهو هنا تحريك الشوق بإسقاط صبره وثورته في البدايات: تحريك النفس إلى طلب الموعود، والسآمة عما سواه في الوجود. وفي الأبواب: قلق يضيق الخلق فيبغض إلى صاحبه الحياة، ويحبب إليه الموت. وفي المعاملات: توحش عما سوى الحق، وأنس بالوحدة والتخلي عن الخلق. وفي الأخلاق: الانخلاع عن الصبر والطاقة، لما يجد من التوقان للحق ولقائه. وفي الأصول: اضطراب في الفرار إلى المقصود عن كل ما ينظر في السير إليه أو يقتضي الصدود. وفي الأودية: قلق يغالب العقل، ويساور النقل. ودرجته في الولايات: قلق يصفي الوقت، وينفي النعت. وفي الحقائق: قلق ينفي الرسوم البقايا، ولا يرضى بالعطايا والصفايا. وفي النهايات: قلق لا يبقى شيئاً ولا يذر ويغنى عن كل عين وأثر"(١).

أوّلًا: حقيقة القلق الصوفي:

لا يمكن النظر إلى القلق الصوفي وفهمه بمعزل عن النفس التي شكلت البداية الأولى لانطلاق الرحلة الصوفية أخلاقياً بموجب تجربتي التّخلية والتّحلية، أو ما يعرف بالتجريد عن كل ما سوى الله وتحليتها بأوصاف الحق، أمّا معرفياً فيتجلى في أنَّ النفس نقطة بداية معرفة الخالق، فمن أحسن معرفتها على حقيقتها كان على مقربة من الوصال؛ لذلك شكّل القلق الصوفي نوعاً من تحدي الذات لذاتها بالدرجة الأولى، إنّه رحلة تستوجب العلو والوثبة وفناء ذاتٍ وتلاشي هوية استعداداً لامتلاك هوية جديدة

(١) الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، ص٨٤.

لذاتٍ أسمى معرفياً. يعكس القلق الاضطراب النفسي والمعرفي لدى الصوفي بينما يشكل كلٌّ من التوتر والحيرة والخوف صوراً وتبديات للقلق فالخوف حالة نفسية لها خصائصها الذاتية المميزة عن القلق رغم وجود قلق مخيف وخوف مقلق فمن طبيعة الخوف أنّه يستوجب موضوعاً خارج الذات فيه ما يثير المخاوف ويستنفر الذات بأبعادها الوجدانية فتتأهب للقيام بأفعال معرفية وربما سلوكية أو جمعهما معاً لتخفيف الخوف أو إزاحته كلياً عن بؤرة التركيز المعرفي وإلا فستدخل حال جمود يزهق الروح ؛ وبالتالي يكون القلق حالة لازمة عن الخوف في معظم الأحيان يتفجر من البراكين العميقة للذات فهو من الذات وإلى الذات لذلك تسم الذات الصوفية خوفها المقلق وقلقها المخيف بنوع من المرونة والتحرر والرحيل إلى فضاءات العلو اللامتناهي، بينما يكون الخوف لوحده علامة التراخي والكسل المعرفي والمراوحة في المكان. حالة شلل تصيب العمود الفقري للذات فتثنيها عن معاودة السير في رحلتها المعرفية. كأنه الظلمة الحالكة في ليلة عاصفة تنتظر بصيص نور يلمع مع كل برقة قلقة. إنَّ احتواء الخوف بقلق من قبل الذات هو ما يجعل التداخل ما بين(الخوف مِنْ)، و(القلق على) فينتج الخوف المقلق أو القلق المخيف.

فإذا كانت الذات عنصراً أصيلاً في صياغة قلقها وخوفها فإنّ هذا لا ينفي صميمية القلق وتجذّره في أعماقها ليكون هذا سبباً في استمراره وديناميكيته وإبداعه، في حين يكون الخوف بوابة للقلق يتسلل منها متى شاء مشيعاً النار أينما حلَّ.

إنّ الكشف عن حقيقة القلق الصوفي الغامض يتطلب التركيز على الجانب المعرفي للقلق لنتمكن من اكتناه البعد الفلسفي-المعرفي لهذا المفهوم وتطوره إبّان تطور تجربة الوعي الروحية المعرفية متجاهلين حقيقة أنَّ القلق وحدة نفسية متكاملة، وأنَّه في معظم الأحيان مدّرَك تحت نطاق الشعور إلَّا أنه أحياناً يشذّْ ليصبح خارج نطاق الشعور وهذا يكون في النفس القلقة الباحثة عن المعنى الأصيل للحياة والحقيقة اللامتناهية حيث تشغلها غايتها السامية عن الشعور بقلقها، لكنّ القلق لا يعرف الاختباء، فهو سريع الظهور يفصح عن ذاته بأشكال متعددة جسدية ونفسية وكلامية أيضاً.

إنَّ اعتيادنا على معرفة الشيء بمعرفة ضده قد يكون عوناً لنا في تقصي حقيقة وباطن هذا المفهوم فما يضاد القلق هو الطمأنينة والسكينة للأرواح بتمام الوصال ودوامه، والاستمتاع بالقرب والأنس الإلهي، واستمرارية مشاهدة التجليات في الأكوان

التي تترافق مع استمرارية وتيرة القلق لذلك كان "التصوف الإسلامي هو محاولة الوصول إلى الطمأنينة الشخصية من خلال الوصول إلى التوحيد الحقيقي"[١]. وبناءً على ما سبق يكون القلق هو نتاج الوعي بصعوبة تحقق الكمال المعرفي بمرتبة الإنسانية، مثلما يكون نتيجة الاخفاق في تجاوز الإمكانيات والاستعدادات الواجب على الذات تخطيها ليحظى الصوفي بكمال إنسانيته، فالوعي الصوفي لحقيقة التوحيد يتنافى مع النظرة التقليدية للتوحيد الخاوية من الروحانية أبرز ما فيها الطقوس الروتينية اللازمة عن الممارسة، بينما تتميز الخبرة الشعورية لحقيقة التوحيد بأنَّ الصوفي يستشعر في ذاته الحرة حقيقة التوحيد اختباراً (مكاشفة-معاينة) و يختبر القرب في حضرة المشاهدة ﴿و لقد خلقنا الإنسان ونعلمُ ما تُوَسوِسُ به نفسهُ و نحن أقرب إليه من حبل الوريد﴾[٢] كما يستشعر الاستنارة في داخله ويصل لروحانية توحيد الحق فيتعاظم شعوره بالطمأنينة المشوبة بالقلق لأنَّ الحق يجرده من نفسه وقلبه وعقله، فالحق يريد له دوام الوصال الذي مهما طال به سيتوقف عند رجوعه إلى إحساسه بأناه المرتهنة بالجسد.

هناك حقيقة لا يمكن تجاهلها إذا أردنا لأنفسنا النزاهة العلمية والموضوعية وهي أنّ القلق المعرفي بنتائجه الإبداعية لا يعدم حقيقته العصابية المرضية في بعض الأحيان التي يترجمها الجسم فيكون "إما حالة انفعالية شديدة أو يتزايد لدرجة أن يستجيب الجسم بالقشعريرة ورعدة وتوتر عضلات أو يتحول في الحالات المتطرفة إلى نوبة حادة من الانزعاج والذعر، والذعر أشد درجات القلق"[٣].

لكننا نرى أن القلق العصابي الذي يعتري الصوفي في أحواله من الأمور الطبيعية شريطة أن يبقى ضمن حدوده الطبيعية فلا يصير حالة الصوفي العامة وطبيعته الدائمة، فبعض الصوفية يمرون بتجارب وخبرات عنيفة قد تولد في نفوسهم هزات عميقة يتداعى لها الجسد بتفريغها بطريقةٍ أقرب إلى الشطح حسب ما يعرف لدى الصوفية لكنها تبقى حالات عرضية مؤقتة. ففي حالة الصوفي يُعبر عن تلك الحالة بوجدٍ عنيف حيث تتناسب شدة الوجد طرداً مع شدة القلق وترتبط به ارتباطاً وثيقاً؛ لأنَّ الوجد إذا اشتد

(١) الابعاد الصوفية في الإسلام، ص٣١.
(٢) سورة ق، آية:١٦.
(٣) قيود القلق، ص١٣.

لابدَّ أن يمهد لحالة الاتحاد الروحي عندئذٍ يتسلط على الروح في حضرة جلال القدسي حالة انفعال شديدة. أمّا بواعث الوجد فكثيرة وهي كما قال الصوفي أبو سعيد ابن الإعرابي: "الوجد ما يكون عند ذكرٍ مزعجٍ أو خوفٍ مقلق، أو توبيخ على زلّة، أو محادثة بلطيفة، أو إشارة إلى فائدة، أو شوقٍ إلى غائب، أو أسف على فائت، أو ندم على ماضٍ، أو استجلاب إلى حال، أو داعٍ إلى واجب أو مناجاة بسرّ، وهي مقابلة الظاهر بالظاهر، والباطن بالباطن، والغيب بالغيب، والسر بالسر، الخ."(١) إنَّ أبا بكر الشبلي عندما غلبه الوجد لمجرد رؤيته الكعبة أثناء حجّه أُغمي عليه، ثمّ بدأ ينشد:

هـذه دارُهُـم وأنْـتَ مُحِـبٌّ ... مـا بقـاء الـدُّموعِ في الآمَـاقِ(٢)

وله أيضاً:

ربَّ ورقـاءَ هتـوفٍ في الضـحى ... ذاتِ شَـجو صـدحَتْ في فَـنَنِ

ذكـرَتْ إلفـاً ودهـراً صـالحاً ... فبكَـتْ حـزناً وهاجَـت حَـزني

فبكـائي ربمـا أرّقهـا ... وبُكاهـا ربمـا أرّقَـني

ولـد تشـكو فمـا أفهَمُهـا ... ولقـد أشـكو فمـا تفهَمُـني

غـير أنّي بالجـوى أعرِفُهـا ... وهـي أيضـاً بالجَـوى تعـرِفُني(٣)

إنَّ رؤية أبي بكر الشبلي الكعبة حركت ذاكرة النفس شوقاً لموطنها الأصلي وكان البعد الذي حال بينه وبين الحق يتجلى في أنين النفس القلقة فخيم الحزن واضطرب الحال. لقد عانق الشبلي حالته القلقة وتعايش معها فهو يؤمن بأن القلق عنصر أصيل في التصوف يشكل إحدى لبناته الأساسية؛ "فالتصوف لا حال يقل، ولا سماء يظل، فالصوفي لا يثبت على حال؛ وذلك أنَّه في ترق باستمرار، فإذا ثبت على حال وقف وأصبح كالماء الآسن لأنه لا يجري...فالتصوف في نظره "كله اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف"(٤).

(١) اللمع، ص ٣١٠

(٢) تاج الصوفية أبو بكر الشبلي حياته وآراؤه، ص٨٥.

(٣) تاج الصوفية أبو بكر الشبلي حياته وآراؤه، ص٨٥.

(٤)–تاج الصوفية أبو بكر الشبلي حياته وآراؤه، ص٤٩– ص٥١.

استناداً لما سبق نلاحظ أنَّ القلق في التصوف حالة إيجابية بمثابة جرس إنذار يشحذ الكينونة بالهمة العالية والتيقظ لكل ما يشكل عائق ضد حيوية وتدفق الوعي الأصيل في الإنسان. فكل الذين ساورهم القلق المعرفي واستبدَّ بهم استحالت حياتهم بكل ما فيها من شغف معرفي إلى إجابات عن تساؤلات لا تنتهي. فالصوفي قد ارتضى لنفسه القلق المعرفي ليكون رفيق دربه في محطاته العرفانية، بينما يصطبغ القلق بحال الصوفي المعرفي ليشكل النسيج الخفي لمعارفه اللدنية وأسراره الروحانية.

ثانيًا: تفتح القلق الصوفي:

يبدأ القلق عند الصوفي بالظهور مع بداية تفتح الوعي الأنطولوجي والميتافيزيقي لديه، والتوجه نحو الإمكانيات الذاتية لوجوده. عندئذٍ يدرك الصوفي أنَّ ما حازه من حقائق مجرد وهم وزيف، وإنْ لم تكن على هذا النحو، فهي لم ترقَ للمستوى الكمالي الأمثل، فالكمال كما يعتقده الصوفي هو التحقق بالرتبة الإنسانية من جهة أولى، وتحقيق الوصال المعرفي بالذات الإلهية من جهة ثانية، أمّا تحقيق كمال الذات الإنسانية فيكون بكمال العقل. لكن العقل محدود في عرف الصوفية لا يمكنه بلوغ الكمال المعرفي لذلك يُنَحي الصوفية العقل عند بلوغ مرحلة الاستنارة رغم اعتقادهم بأنه الملكة الشريفة في الإنسان يتميز به عن بقية الكائنات الأخرى، كما أنه معيار الحكم وبه توزن الأمور.

إنّ تسليم الصوفي في رحلته المعرفية بمحدودية العقل في إمكان الإحاطة بالمعرفة الإلهية على الكمال لا يعني لدى الصوفي نفي العقل مطلقاً. إنما الأمر لحظي ونفسي معاً، يتعلق في لحظة الكشف التي فيها يفسح العقل بلا طاقة منه، مرهوناً بذهوله، المجال ليبدأ دور وعي الروح التي تشف حجبها فتتسامى صعوداً، معراجاً معرفياً، فتلج حيز الهناك – حيز اللامتناهي، فتدرك صورتها في الهناك وحقيقة وعيها المستمد من المدد الإلهي الذي لا ينقطع إلّا في اللحظة التي تعود الروح فيها إلى الجسد المرتبطة به، هذه اللحظة الآنية الكشفية على قصر مدتها تتناسب طرداً مع غزارة المدد المعرفي. هذا يدعونا إلى فهم الكيفية التي يعمل بها العقل لحظة الاصطدام بحقل اللامتناهي، فالعقل أصبح ميداناً لجيوش الاضطراب والتشتت والحيرة والذهول والتلاشي أيضاً فهو قد وصل إلى أقصى طاقاته الإبداعية الخارجة عن المألوف، فلا يعود باستطاعتنا تَقَبّل فكرة أنَّ العقل

نفسه الذي كان يدرك هو عينه العقل الذي يدرك الآن؛ لأنَّ مثل هذه الآلية منوطة بالطبيعة الإدراكية للعقل، حيث اللحظات الخارجة عن الزمكان إنما هي لحظات (عقلية —لا عقلية) بمعنى: أنّها تكون عقلية لأنّها تبدأ من العقل مركز الإدراك والوعي، وبنفس الوقت لا عقلية لأنّ الوعي الذي هو الكيفية المنوطة بالعقل يصل إلى قمة الازدهار والتفتح بتجاوزه المألوف، بينما هو يتطور بشكل غير قصدي ليلحق بوعي الروح، لذلك كان من الأفضل أن نَسِمَ شدة وقع المواجهة بين الذات والغيب الخفي تزامناً مع تطور الوعي بالاستنارة التي تُظهر التشابكات الخفية للروح الإنساني بعالم اللامتناهي.

إذن فالبحث في الوجود والإنسان والألوهية والترابطات فيما بينها شكّل الإرهاصات الأولية لاشتعال جذوة القلق في نفس الصوفي الذي يأمل بوعيه العميق أن يصل إلى الحقيقة المطلقة وكنهها وإدراك البعد الخفي للعلاقة بين المتناهي واللامتناهي وحقيقة كلٍّ منهما هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية إنَّ الإنسان لديه استعدادٌ لخوض مخاض الخلاص كونه كائناً يسعى لتحقيق إنسانيته وتأبده مع الأبدي ليكون خالداً. فهل مشروعه المعرفي يكتمل؟! أم أن بمقدور الإنسان أن يحقق إنسانيته بعيداً عن المعنى الخفي موظفاً إمكاناته المعرفية والروحية لذاك المبتغى؟!

كل ما يمكن التنبؤ به بداية الأمر أنَّه لا يمكن محاورة الوجود الإنساني ومعرفة ماهيته بمجرد الإبحار في باطنه فحسب، بل لابدّ من محاورة العلو المتعالي الذي له الدور الأعظم والفعال بحيث يضمن للصوفي إدراك حقيقة الطريق إلى المعرفة الحقّ فهو مَنْ يفتح له بوابات المعارف وهو من يُولجه فيها أيضاً. لكنْ ماذا عن محاورة الصوفي لغير الصوفي؟ إنها محاورة تقتضي الآخر—الغير الذي من خلاله يدرك ما تتفرد به تجربته من معارف ورؤى وحقائق كشفية عرفانية.

ثالثًا: استثنائية القلق الصوفي:

يختلف القلق لدى الصوفي عن قلق الفيلسوف الذي يبحث عن الحقيقة ويصوّرها حسب منطق العقل واستقرائه والتي تضمن له الطمأنينة بمجرد توافق نتائجه وبراهينه مع حقيقة ما افترضه مسبقاً. بينما ينطلق الصوفي من الإيمان بوجود الحق مسبقاً، فيعدم لديه كل وسائل الفيلسوف. وبالتالي يترجم الصوفي قلقه تجاه الفيلسوف برفضه منطقية

العقل وأدواته الاستدلالية العاجزة عن استدعاء اللامتناهي لساحة اختباراته وتأطيره في حدود مفاهيمه وأدواته القياسية؛ لأنَّ تجربة الصوفي بجملتها تجربة عشق لا تنتهي فكيف لجنون العشق أن يتمنطق؟!

مَـــنْ رَامَـــهُ بالعقـــلِ مُستَرْشِـــداً   أَسْـــــرَحَهُ في حـــــيرةٍ يَلْهـــــو

قـــد شـــاب بالتلبـــيس أســـراره   يقـــول مـــن حيرتـــه هـــل هـــو[1]

كما يختلف قلق الصوفي عن قلق رجال الدين فقهاء وعلماء كلام على حدٍ سواء، والذين يرفضون العناصر الدخيلة على الدين الإسلامي؛ لأنَّ غايتهم الذود عن عقائدهم الدينية، وحمايتها من كل فكرٍ دخيلٍ بغض النظر عن قيمة هذا الفكر. بينما يعمد الصوفي على العكس من ذلك إلى وضع تلك العناصر موضع النقاش والقراءة، فيختار منها ما يناسب تطلعاته وفكره الحر، ولا يتوقف عند هذا الحد، بل يقدم أفكاراً غريبةً على تراث الدين وأفكاره؛ وقد أشار إلى ذلك الحلّاج، فقال:

كَفَـــرْتُ بِـــدِينِ اللهِ والكفْـــرُ واجـــبٌ   لَـــديَّ وعِنْـــدَ المســـلِمين قبـــيحُ[2]

أمّا قلق العامة فمحصور بظاهر الشرع الذي سرعان ما يتلاشى بمجرد ممارستهم للشعائر الدينية والطقوس الشرعية. إذن الصوفي مختلف عن كل ما ذُكِر أعلاه؛ كونه يتمتع بتجربة خاصة، يرسم إلهه في مخيلته، يختلي به ويناجيه بعشق تأصّل في ثنايا جوف قلبه النير، يحاكيه بوعيه الخاص ويفهم عنه بما لا يحتويه رسم ولا نقل، إدراك الروح للروح، لا يملك سوى صدق تجربته تتبدى في سعة قلبه للإلهامات اللدنية يستشعرها ويستحضرها في وعي روحه بعد كل حضرة إلهية قدسية.

رابعًا: القلق الديني عند الصوفي:

إنَّ وقوف الصوفي على الدين وعلومه والقلق حياله يفسره ارتباطه الوثيق بالتجربة الروحية العرفانية، فأهم ما يميز التجربة الصوفية في علاقتها مع الدين أنها علاقة مد وجذر، ففي جذرها تنحسر بفرادتها بمنأى عن الدين مشكلة معه قطيعة تتبدى في

(١) أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، ص٩٨.

(٢) أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، ص١٠٣.

تجاوزها للطروحات الدينية و تأويلها، والتجافي عما يشلّ ويجمّد الفكر. إذْ ينطلق الصوفي بقلبٍ ملؤه الحب بغير هوادة لمعانقة المعنى دون الاكتراث لقيود الدين التي تحدُّ من البحث في ذات الله وتمنعه. أمّا في مدّها تحاول الاستناد إليه لتدعم أفكارها الأساسية ونظرياتها الصوفية. عندئذٍ نرى الصوفي ينجح تارةً ويخفق تارةً مما يفسح المجال لقلقه أن يتبدى بأشكال وصور معرفية إبداعية جديدة وغريبة على الفكر الديني بما تتضمنه من أمشاج دينية مختلطة وحكمة لشعوب قديمة وفلسفات كُتِبَ لها الانتشار. فالتجليات الإلهية لابن عربي تطالعُنا على أنَّ عملية الخلق أزلية مستمرة، فهي أساس الوجود وهي" تجلٍّ إلهي دائم فيما لا يُحصى عدده من صور الموجودات، وتغيّر دائم وتحوّل في الصور في كل آن."(١) والإنسان الكامل للجيلي ونظرية الأنوار للسهروردي ...الخ أمثلة شاهدة على تجاوز النصية الدينية العابقة بالقلق المعرفي. نذكر هنا شهاب الدين السهروردي الشخصية القلقة بامتياز، لقد بنى فلسفته الصوفية من أمشاج أديان مختلفة هرمسية – زرادشتية بالإضافة للمصادر الأفلاطونية وحكمة الشرق كحكماء الفرس والهنود ومصر وبابل. حيث يقول:" كانت في إيران القديمة أمّة تدار من قبل الله، وحكماؤهم الشامخون كانوا يختلفون كلياً مع المجوس، وإني سجلت الأصول السامية لعقائدهم التي هي أصالة النور، وقد كمَّلَتْها تجربة أفلاطون إلى مرحلة الشهود، وذلك من خلال كتابي المسمى بحكمة الإشراق ولم يسبقني لهذا العمل أحد "(٢) فحكمة الإشراق عند السهروردي تقوم على مبدأ النور وكما ذكرنا أعلاه أنَّ السهروردي كأي صوفي بدأ بإشادة بنائه الفلسفي الصوفي اعتماداً على القرآن الكريم. حيث بدأ بنظرية الأنوار بقوله تعالى: " اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ والأرضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيها مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ في زُجاجةٍ الزُّجَاجةُ كَأَنَّها كَوكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ لا شرْقِيَّةٍ ولَا غَربِيَّةٍ يَكادُ زَيْتُها يُضيءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ على نورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشاء ويَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ للنَّاس وَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيءٍ عَلِيمٌ "(٣) ثم خرج بنظريات غريبة في الفيض النوراني ومراتب الوجود والأفلاك و مصطلحات غريبة كالغربة الغريبة كناية عن العالم المادي.

(١) فصوص الحكم ٢/٨.

(٢) شيخ الإشراق والثقافات الدخيلة، ص٢٩.

(٣) سورة النور، آية: ٣٥.

بكل الأحوال الصوفي وإنْ وجدَ نفسه رهيناً للتصورات الدينية يرزح تحت وطأتها وصرامتها الشرعية غير أنه يمضي قدماً مقتحماً بكل إصرار المتاهات الدينية غير آبهٍ بمعركة العقل والروح وهما يتصارعان. لا يهدأ له بال حتى يصل إلى مبتغاه حيث يكون نتاجه الفكري مطبوعاً بخصوصية تجربته التلقائية المباشرة؛ لأن الصوفي يريد لروحه أن تطير محلقة في فضاء المعنى ومساراته متوشحة لآلئ أنوار المعرفة اللامتناهية.

يحاول الصوفي أن يتجاوز الامتثال الحرفي الظاهري للشرائع الدينية للولوج إلى روحانيتها ، وأن يغيّر النظرة التي عمّقها رجال الدين عن الله ، والتي تزرع في النفس الخوف والرهبة من العقاب في حال العصيان .فتكون العبادة في هذه الحالة لأجلِ العوض والفوز بالرضا والجنة بدلاً من الفوز بالحب الإلهي والتنعم بمعرفته ؛ لذلك رفض الصوفي مفهوم العبادة الآلية الشرطية إن لم يكن مدفوعاً بالحب والشغف المعرفي على أنها محاولة منه لإدراك الجانب الروحي للدين ،لاكتناه المخبوء ، واكتشاف ما بين الكلمات، واستنطاق الحق والمعنى العظيم في ثناياها.

إنَّ الحاجة إلى الطمأنينة ولّدت في نفس الصوفي طرقاً غريبةً عن الفكر الديني بغية التواصل الشفاف والمعاينة المباشرة مع الغيب الخفي، فرابعة العدوية تغلبت على خوفها وأبدلته بحبٍ يليق بخالقها، حيث كان لها السبق على غيرها من الصوفية؛ لأنّ الحبَّ وضعها في منزلة القرب من الله بدون وسائط ، تناجيه متى تشاء كعاشقين يتبادلان العشق والعطايا والهِبَات. فالهبات لم تعد تقتصرً على الألوهة حَسْبَ تصوّر الدين، بل نرى الهِبَات لدى رابعة تشمل الجانب الأنسي، والتي وَهَبَت روحَها وبَذَلتها رخيصةً في سبيل عشق الحق، راضيةً بعذابه الى حدِّ التمتُّع بمكابدة الشوق وألم الفراق، فما قُويَت محبة وأُدرِكَت عظمتها إلّا بعظمة الآلام. ومِثلُها كان حلّاج المحبة الذي يقول:

أنا الـــــذي نفسُــــهُ تشـــــوِّقُهُ   لحَتْفِــــهِ عنـــــوَةً وقـــــد عَلِقَــــتْ

أنا الـــــذي في الهمـــــوم مُهجَتُـــــهُ   تصـــيحُ مِـــن وَحشَـــةٍ وقـــد غَرِقَـــتْ

أنا حـــــــزينٌ معـــــــذَّبٌ قَلِــــــقٌ   روحـــيَ مـــنْ أسْـــرِ حبّهـــا أَبِقَـــتْ

كيــف بقــائي وقــد رمــى كبِــدي   بأســـهُمٍ مـــن لحاظِـــهِ رُشِـــقَتْ

فلـــو لَفَطْـــمٍ تعرضَـــتْ كبِـــدي   ذابَـــت بِحَـــرِّ الهمـــومِ واحتَرَقَـــتْ[١]

لقـد وجـد الصـوفي في الـدين مـا يقلقـه لأنَّـه يكـرس ثقافـة الخـوف والعـذاب والألم، ويُظْهِرُ الله بصورة الجلاد كما يصوره رجال الدين، يجلس على كرسيه يراقب، ويمتحن، ويصطفي المؤمن من الكافر، يلوح بسياطه بينما ألسنة النار تتصاعد بدون توقف، فالويل لمن كان مآله الجحيم، النار سُعِرَت منذ الأزل لحرق جلده الذي كلّما نضج تجدد آخر وهكذا في عذاب لا ينتهي. لذلك يحاول الصوفي أن يخفف شدّة القلق من هول الهوة بين الحق والخلق محملاً نفسه مسؤولية تغيير نظرة الإنسان إلى الله دون المساس بالذات الإلهية المتعالية ،المنزهة، إنها محاولة للاقتراب من الحق تسمح لطرفي الثنائية(الحق-الخلق) بتبادل الأدوار أي (تأنيس الله ،وتأليه الإنسان). نذكر مثالاً على ذلك الحلاج الذي تحدّى النظرة التقليدية لله، وجعل من خالقه حبيباً يشفع حبُه لله كلَّ تحفظٍ معه، فيكون سريان الحق(اللاهوت) في الناسوت كسريان الأرواح في الأبدان، فسُمّيَ مذهبه بمذهب الحلول الذي عُدّ كفراً لمعارضته الأفكار الدينية الإسلامية. يقول:

وأنـتَ بَـينَ الشَـغافِ والقلـبِ تجـري   مِثـلَ جَـري الـدُّموعِ مـن أجفـاني

وتُحِـلُّ الَضـميرَ جَـوفَ فُـؤادي   كَحُلـــولِ الأرواحِ في الأبـــدانِ[٢]

لا يتوقف الأمر عند هذا الحد فتقصي النصوص الدينية وتحليلها يظهر لنا العديد من المسائل التي أشكلت على الصوفي فكانت سبباً قوياً لقلقه فليس الخوف من العقاب الإلهي هو السبب الوحيد، بل هناك قلق اللعنة التي لحقت بالإنسان منذ ولادته جراء هبوط آدم من الجنة بعد نهيه عن الشجرة المحرمة كناية عن علوم غير الله حيث حمل وزرها بنو آدم ووقوعهم في دار الامتحان والبلاء. فيرثي الحلاج حاله التي تحكي حال البشر بقوله:

أَبكـي علـى شَـجَني مِـن فُـرقَتي وَطـني   طَوْعـاً ويُسـعِدُني بالنَّـوْحِ أَعـدائي

---

(١) الحلاج الأعمال الكاملة، ص٢٩٦

(٢) الحلاج الأعمال الكاملة، ص١٥٢

أَدْنـــو فيُبْعِـــدُني خَـــوْفي، فيُقْلِقُـــنِي   شَـــوْقٌ تَمَكَّـــنَ في مَكْنُـــوْنِ أَحشَـــائي[(١)]

لقد تحولت الذات الإنسانية من طرف محايد متلقٍ إلى طرف أصيل فعّال في التجربة المعرفية الصوفية، حيث تجلّى هذا التحول الفعال للذات بمعاودة الاعتراف بالميثاق الإلهي الذي يربط الروح الإنساني بالحقيقة السرمدية ويمنح لكليهما الوجود بأسمى معانيه ويضفي جمالاً على الحب المتبادل بينهما؛ لأنَّ القلق الذي تبدى أزلياً في حيرة الأرواح الممتحنة في مواجهة سيل المعرفة الزاخر يعاود انبثاقه مجدداً ممزقاً جدران العتمة الروحية ومزداناً بقلق مضاعف ، مما يجعل الروح في حالة أنين مستمر يندفع في ذاكرتها فكرة العود الأبدي لسابق عهدها. يتبين أنَّ القلق الذي تمتطيه الذات الصوفية في رحلتها المعرفية مستمر، لا يعرف الاستقرار، يسير جنباً إلى جنب معراج الروح، يخمد تارة، يثور تارة أخرى، كما قال السهروردي:

بيـــني وبينـــك في المـــودة نســـبةٌ   مكتومـــة عـــن ســـرّ هـــذا العـــالم

نحـــن اللـــذان تعارَفَـــت أرواحُنـــا   مـــن قبـــل خلـــق الله طينـــة آدم"[(٢)]

هذا بطبيعة الحال لا يقل خطورة عن قلقه حيال تفكيره بقوله تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَ الأَرضِ وَالجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحمِلنَها وأَشْفَقْنَ مِنْها وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُوماً جَهُولاً﴾[(٣)] أي الأمانة الإلهية التي انبرى لسانه(أي الإنسان) مسرعاً يسبق تفكيره ليقول: أنا من يستحق أنْ يحملها معلناً جدارته الفكرية والمعرفية، وفرادته وتميزه عن جميع مخلوقات الله، جاهلاً بحقيقته من جهة أولى كمستوى فكري —روحي، وجهله بعظيم ما حمله وكم يتطلب من الجهد كي يكون جديراً به من جهة ثانية، غير أنَّ المجهولية والحجابية التي تغلف العلو مدعاة لقلقٍ يتجلّى في التعبير الوجداني عن الصرخة الكبرى للروح في ملاقاة قدرها المحتوم، والمحفوف بمتعة المطاردة، واللهاث وراء المعنى الخفي.

(١) شرح ديوان الحلاج ويليه كتاب الطواسين، ص٢٧.
(٢) ديوان السهروردي المقتول، ص١٦.
(٣) سورة الأحزاب، آية:٧٢.

خامسًا: لزوم الخوف المقلق للصوفي علامة القرب من الله:

نجد أنّ بعض الصوفية ظل يدور في فلك الخوف والقلق لأنّه لم يرَ وسيلة أفضل منهما للتقرب من الحق، فالزاهد الصوفي ذو النون المصري " قد غلب عليه الخوف حتى كأن النار لم تخلق إلا له وحده...وكان ﷺ، إذا جلس يجلس كالأسير، فإذا تكلم يتكلم كلام رجل قد أمر به في النار "[١] وقد امتد أثره لنفوس العامة حتّى بلغ الخوف لديهم مبلغاً لا حدود له. قال سفيان الثوري في ذلك الوقت:" ما أطاق أحد العبادة، ولا قوي عليها إلا بشدة الخوف"[٢]. نجد أنَّ الخوف لدى ذي النون تحوّل لضرورة لازمة لكل مؤمن تمكّن الإيمان من قلبه وإلَّا فليس بمؤمن، فهو بداية الطريق إلى معرفة الحق. الخوف لديه من ألاّ يشعر الصوفي بالخوف المرحَّب به .حيث يقول: "إن المؤمن إذا آمن بالله واستحكم إيمانه خاف الله، فإذا خاف الله تولّدت من الخوف هيبة الله، فإذا استقرت عنده درجة الهيبة دامت طاعته لربه، فإذا أطاع تولّد من الطاعة الرجاء، فإذا استقرت درجة الرجاء تولدت من قِبَل الرجاء المحبة، فإذا استحكمت معاني المحبة في قلبه استتبعت درجة الشوق، فإذا اشتاق أدَّاه شوقه إلى الأنس بالله، فإذا أنس بالله أطمأنَّ إلى الله، فإذا اطمأنَّ إلى الله كان ليله في نعيم ونهاره في نعيم وسرَّه في نعيم وعلانيَّته في نعيم....)[٣]. لذلك نجد أنفسنا أمام بعض الحالات الصوفية مضطرين للتعبير عن القلق بالخوف أو العكس على الرغم من الاختلاف بينهما وهذا راجعٌ إلى تكافئهما في بعض الحالات عند الصوفي أو تداخلهما معاً لعدم نضوج القلق لديه، أو ربما يكون السبب هو صعوبة التعبير عنه، فيلتبس الأمر عليه ومن ثمَّ يختلطان في حالة تداخلية من الخوف المقلق أو القلق المخيف الذي تشكله مجموعة عناصر نفسية من الألم والحيرة والتردد والحزن باعتبارها كما قلنا حالات وانفعالات نفسية مترابطة لذلك " ارتبط الشعور بالألم في القيام بالعبادات بالشعور بالرضا النفسي إلى الحد الذي تحول فيه العبد المتألم إلى عبد شكر متلذذ بالألم لدرجة أن الدكتور بدوي اعتبر هذا نوعا من "عبادة الألم "[٤] لكن

(١) الطبقات الكبرى١/٢٥.

(٢) حلية الأولياء وطبقة الأصفياء٦/٣٦٢.

(٣) العالم العابد العارف بالله ذو النون المصري، ص٦٣.

(٤) مدخل الى التصوف الفلسفي دراسة سيكو ميتافيزيقية، ص٢٠.

يمكننا إلى حدٍ ما التمييز بين الخوف والقلق عند المتصوف، حيث إن القلق يبتلع في جوفه الخوف، وينطلق من أعماق الذات فيصل إلى تخوم اللامتناهي فتشعر الذات برغبة الإغواء الممزوج بالرهبة من الاقتراب، والفشل فيما لو لم تتجاوز إمكانياتها كي تكون وجوداً متمايزاً مستقلاً عن الوحدة على الرغم من تماهيها في لوحة الكل، كالنظر إلى جزءٍ بعينه في لوحة فسيفسائية يعطي للجزء وجوداً مستقلاً ومتمايزاً عن غيره من الأجزاء الأخرى التي جميعها تتلاشى فيما لو نظرنا للوحة بكليتها.

ومهما تعاظم خوف الصوفي من عذاب الله، فإنّه لا يُقاس بحالة القلق جراء إحساسه ألا يكون جديراً بمحبة الخالق، فيخاف على نفسه من نفسه أن تخذله وقد عاهد الحق على بذلها فداء محبته. فالخوف المقلق عند الصوفي لازم الحب المستبد بالنفس فملك عليه كليته فتلاشى إحساسه بذاته. فشتان بين قلق تغلفه محبة عارمة وقلق يغلفه العَوَض والخوف من العذاب الإلهي.

سادسًا: قلق الحرية الصوفية:

ارتبط القلق المعرفي بتحقيق الحرية الإنسانية لدى الصوفي حيث تجلّى في السعي للعودة إلى حياته الأصيلة، حياة القرب من الله على ما كانت عليه في عالم الذرْ تسبّح الخالق، حيث وجد الصوفي حياته الدنيوية أسراً لحريته، ظاهرها الفاتن ينافي حقيقة باطنها الخبيث، فقد بدت لناظريه بمفاتنها وغرورها حاجزاً منيعاً لحريته المفقودة، بينما الجسد بمتطلباته الرخيصة سجن صغير في سجن الدنيا الكبير. متعة الخلاص شكلت إرهاصاً قوياً نال من نفس الصوفي وأقلقه كثيراً؛ لأنه يعلم سبب وجوده في دار الفناء (محنة وابتلاء) إنه أمام مسؤولية جسيمة، كما يعلم أنّه جاء ليعمرها أيضاً بالخير والمعرفة وهذه مسؤولية أخرى تضاف للمسؤولية الأولى. لقد باتت نفسه حبيسة الصراع الدائم بين الخير والشر، يتنازعُها تياران هما الخلاص أو الخلود من جهة أولى، وتيار الفناء من جهة ثانية. يحلق الصوفي بفكره الحر المتسامي ووعي استنارته محملاً بذاكرة النفس الحرة إلى عالمها الأبدي حيث اللامتناهي عندما كانت تطير بأجنحة من نور في مدارات الوعي النير، فتتزود بما تشاء من العلوم وتحيا بالمعارف، وكلّما ازدانت معرفة ارتقت أعلى فلا حدود لحريتها. عندما استفاق الصوفي على وهم حريته فعلم عظيم ما فقده، فحقيقة

النعم تُدْرك بالفقد. فلا وجود لحريةٍ وحياته مخضبة بالآلام والأحزان جراء البعد عن حقيقته وعالمه الأصل لذلك يبذل الصوفي كُلَّه لتحقيق خلاصه. فالحرية لدى الصوفي تكون بانعدام الألم والأحزان والقلق وانعدام الرغبات والتخلص من الأسر، وتحقيق السكينة لديه لا تكون إلَّا إذا استحالت روحه إلى ضياء ليلحق بالنور، وما الضياء سوى امتداد النور. فيفرح بعودته إلى الكلّ. هنا يحقق الصوفي انصهاره مع الأبدي في وحدة نورانية معرفية تحفظ لروحه خصوصيتها بما اكتسبَتْ من المعارف بعد اجتياز طريقٍ ملؤُهُ الألم، يكتنفه الغموض والقلق على حدٍ سواء.

سابعًا: الوجد المقلق:

هناك محطات عديدة يتوقف عندها الصوفي تشكل منعطفات في صياغة قلقه بحلّة معرفية تليق بسمو روحه التي يحركها شوق إلى ملاقاة الحبيب الأزلي. مع بدء الشوق يبدأ الوجد اشتعالاً حتى يتزايد كلّما تعاظم الشوق الممزوج برجاء الوصال والقرب ويبلغ حدّه ويتزايد قلق الصوفي أكثر. ففي بداية رحلة الصوفي المعرفية يلّوح الغيب الخفي للصوفي على شكل بروقٍ وإضاءاتٍ سريعةٍ تطل على روحه فتبعث فيها الهمّة لمواصلة السير، فكلّما مضى أكثر في الطريق انهالت عليه اللوائح كالبروق الخاطفة تشدّه وتبعث فيه أمل الوصول يقول الصوفي الحسين بن الضحاك:

افترقْنا حَوْلاً فلمَّا التقيْنا ... كان تَسليمُهُ عَلَيَّ وَدَاعا[(١)]

تتأجج قوة العاطفة الوجدانية لدى الصوفي في لقاء الوداع الخاطف ويعيش الصوفي اضطرابات عنيفة لما يجول في باطنه من مشاعر متناقضة فهو بين الهنا والهناك، لا(هنا) يركن اليه ولا(هناك) يَخلد فيه، كالمبحر في عرض البحر أرهقه طول السفر والمنال بعيد، هل يتابع من جديد أم يعود إلى ما كان عليه؟! فالأمر متوقف على الهمة والإرادة العالية الممزوجة بشوق لا يعرف الأفول. إذْ يمضي الصوفي قدماً فيتبدى له لَمْعُ الغيب يأخذه من نفسه ويجمعه به في بضع لحظات، ثمّ يرده إلى ذاته. وقبل أنْ يتمكن من استجماع قواه حتّى يطالعه الغيب مجدداً بصورٍ لا تنتهي لوائحها ولوامعها وطوالعها، فإذا أحسن الركون إليها وأدرك حقيقتها وكان من نفسه طول الرجاء وعدم اليأس استمر في مطالعة

(١) الرسالة القشيرية، ص١٦١.

الهبات الإلهية، لكن نفسه تتردد بين الخوف والقلق من التلوين الذي تختلف صوره مع ترقياته في الأحوال فهو لا يثبت على حال، حيث يستدلون على ذلك بقول تعالى:﴿يَسألُهُ مَنْ في السمواتِ والأَرضِ كُلَّ يَومٍ هُوَ في شَأنٍ﴾[١] يقول الصوفي عبد الكريم الجيلي :"ثم اعلموا أن الله كل يوم هو في شأن في تغيير وتبديل ورفع وخفض فقوم يرفعهم إلى عليين وقوم يجعلهم إلى أسفل سافلين، فخوف الذين رفعهم إلى عليين أن يحطهم إلى أسفل سافلين، ورجاؤهم أن يبقيهم ويحفظهم على ما هم عليه من الرفع . وخوف الذين حطّهم إلى أسفل سافلين أنْ يبقيهم ويخلدهم على ما هم فيه من الحظ، ورجاؤهم أنْ يرفعهم إلى عليين، ثم انتبهت".[٢] إنَّ قلق الصوفي يتعاظم ويزداد عندما يدرك أنه بأي لحظة معرّض لسلب المعرفة، وأن الحق يحطُّ من درجته فيما لو لم يلتزم بالمقام الذي فيه والحال الذي هو عليه. فالخوف المقلق يزداد وطأة على النفس وغلبة على القلب في حالتي الكشف والمشاهدة بسبب كشف الحق لأوليائه من العظمة والجمال مالا يتحمله العقل ولا تطيقه النفس. فيقول:" يكشف للأولياء والأبدال في أفعال الله ما يبهر العقول، ويخرق العادات والرسوم، فهي على قسمين جلال وجمال. فالجلال والعظمة يورثان الخوف المقلق والوجل المزعج، والغلبة العظيمة على القلب بما يظهر على الجوارح"[٣]

ثامنًا: الحيرة المقلقة:

الواضح أن التبدل والتغير الحاصل في الصور المعرفية هو في حق الإنسان لا في حق الله، فالصور هي نوافذ يطل منها الحق لا تستطيع تأطيره والإحاطة به، بل إنَّ ما يتراءى للإنسان في حالة التلوّنات صور لا يلبث أن يركن اليها حتى يقع التلبيس والتدليس. يقول ابن عربي في هذا الشأن: "تنوعت الصور الحسية فتنوعت اللطائف، فتنوعت المآخذ، فتنوعت المعارف، فتنوعت التجليات فوقع التحول والتبدل في الصور في عيون البشر"[٤]

(١) سورة الرحمن، آية: ٢٩.
(٢) فتوح الغيب، ص٣٧
(٣) فتوح الغيب، ص٢٢.
(٤) التجليات لابن عربي وتعليقات ابن سودكين وكشف الغايات في شرح ما اكتنفت عليه التجليات، ص٢٧٨.

إنّ حقيقة ما يجري في تبدل الصور يعود إلى تبدل الهوى المعرفي للوعي الروحي، واتساع حدود الاستنارة في ذات العارف. إذْ إنه يرى أشكالاً تتسع مع وسع استنارته التي تمتد عمودياً لتلتحق بعالم الاستنارة، فتنفتح على آفاق لا حدود لها انسجاماً مع لا محدودية سطوة القلق المترافقة مع الحيرة من الجناب الإلهي الذي يكشف عن ذاته في ذات الصوفي فيعاين ذات الحق بما يعاين من نفسه يقول ابن عربي: "جلّ جناب الحق العزيز إلا حمى عن أن تدركه الأبصار فكيف البصائر، فأقامهم في الحيرة فقالوا: زدنا فيك تحيراً! إذ لا يحيرهم إلا بما يتجلى لهم فيطمعون ضبط مالا ينضبط فيحارون: فسؤالهم في زيادة التحير، سؤالهم في إدامة التجلي"(١)

في هذه المرحلة تكون علامة المعرفة شدّة التحيّر، حيث يقول ذو النون المصري: "بأن أعرف الناس بالله تعالى أشدهم تحيراً فيه"(٢)

فالحيرة المقلقة ترافق الصوفي قبل الوصال وفيه وبعده وتبقى حيرة الصوفي أياً كانت حيرة العرفان بخلاف حيرة "الجهل التي تورث الارتباك والألم وتولد اليأس وهي حيرة الفلاسفة الذين يعتمدون في فهم الوجود على العقل وإليهم أشار ابن عربي بقوله: أصحاب الطريق المستطيل أي غير الدائري. .. بينما حيرة الصوفي حيرة العرفان لأن العارف بالحق المشاهد لتجليه في مرآة الوجود يفيض قلبه نوراً إذ تنعكس على صفحته تلك التجليات ويستولي عليها نوع من الحيرة ولكنها حيرة العجب والدهشة وحيرة السعادة العظمى وحيرة الوصول إلى المأمول لا حيرة الحرمان"(٣) مما يجعل شدة القلق تتناسب طرداً في الترقي الروحي، مما يفسر تجلي القلق قبل الوصال في الحرمان من النوم وكثرة السهر في التأمل وفقدان النفس شهيتها في كل أنواع المتع. فحضور القلق الطاغي على الحلاج لم يدعه يحتفل بالحياة ويسعد بها وبنفس الوقت حرمه من متعة الوصال الإلهي، فهذا التأرجح بين فضاء المادي "الهنا" وفضاء المعنى "الهناك" الذي لم يجد الحلاج من وسيلة لإنهائه إلا بطلب الموت من الحق راحة له ينهي قلقه وتوتره المستمر. "يقول أحمد بن القاسم الزاهد: سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح: يا أهل الإسلام أغيثوني فليس يتركني ونفسي فآنس بها وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها وهذا دلال لا أطيقه(٤).

(١) التجليات وتعليقات ابن سودكين عليه، ص٢٧٨.

(٢) الرسالة القشيرية، ص٥١٣.

(٣) فصوص الحكم والتعليقات عليه، ص٤١.

(٤) الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٤٩.

هذا التأرجح السعيد والقلق الحميد لهو من قبيل الدلال والاهتمام، ثم يرى في طلب القبض بديلاً شافياً ينهي تأرجحه. أنشأ يقول ملوحاً الى رغبته:

حَوَيْتَ بكُلّي كُلَّ كُلِّكَ يا قُدسي تُكاشِفُني حَتى كَأَنَّكَ في نَفْسي
أُقلِّبُ قَلْبي في سِواكَ فلا أرى سِوى وَحشَتي مِنْهُ وأَنتَ بِهِ أُنسي
فَها أَنا في حَبسِ الحَياةِ مُمَنَّعٌ عَنِ الأُنسِ فَاقبِضْني إِلَيكَ مِن الحَبسِ[١]

نلاحظ أنَّ قلب الحلاج ظلّ يتأرجح ويتقلب بين الحق وسواه حتى انتهى إلى طلب أنس الحبيب والبعاد من قيد الحياة وأنسها حتى وصل إلى اعتقاد قوي ناتج عن خبرة شعورية بميل القلب إلى من يستحق سكناه ولو كان يحبس الأنفاس. فورود كلمة القبض عند الحلاج ليس أمراً اعتباطياً، فالقبض في الاصطلاح: يشتمل على معان عديدة كقول القاشاني: "القبض وارد يرد على القلب أوجبه إشارة إلى عتاب أو تأديب، فيحصل في القلب لا محالة قبض لذلك..."[٢] وربما كان في طلب الحلاج من الحق أن يقبضه إليه لأنّه لا ينفك عن تقلبه بين الدنيوي والقدسي وكأنه يفاضل فيما بينهما لذلك أراد لنفسه اللوم والعتاب والتنبيه. فـ "القبض حزن النفس على وجه يكاد يبطل دواعيها فيما هي عليه ومنعها عن التوجه إلى شيء من المطالب كأنه قد قبضها وقيدها على أن تنبسط في أمر أو تبتهج به...، و تختلف أسبابه فتارة يكون بكل القوى البدنية، وتارة لقنوط، وتارة لإلهام، وتارة لاستشعارها ما لها من خلق مذموم يحاول تنحيته، ولتمكنه منها ينعسر عليها فينقبض"[٣] فالحلاج أراد لنفسه الطمأنينة والاستقرار والحرية الدائمة بالقرب من الحق والتخلص من أسر النفس وملذاتها؛ لذلك جاء في آداب القبض لدى عند ابن عجيبة :" الطمأنينة والوقار والسكون تحت مجاري الأقدار والرجوع إلى الواحد القهار فإن القبض شبيه بالليل ومن شأن الليل الهدوء والاستقرار...، وأن سبب القبض إنما هو النظر للسوى والغفلة عن المولى"[٤] وفي كل الأحوال كما يتضح لي أنَّ الحلاج أراد أن يعرّي حال الخوف المقلق الذي انتابه من تقلب قلبه ويستجدي اللطف من الحق بأن يقبضه إليه من نفسه القلقة فيكون قبضه عين حياته الأبدية.

(١) أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، ص٦١-٦٢.
(٢) لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ص٥٧٧-٥٧٨.
(٣) لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ص٥٧٧-٥٧٨.
(٤) إيقاظ الهمم في شرح الحكم، ص١٤٠.

"فالعبد مادام في الترقي فصاحب تلوين يصح في نعته الزيادة في الأحوال والنقصان فإذا وصل العبد إلى الحق بإنخناس أحكام البشرية مكنه الحق سبحانه بأن لا يرده،فظاهر قائم مع الحق بالتلون وباطن خاضع للحق بالتمكّن وهذا التجاذب هو ما يدفع ذات الصوفي أن يعيش حالة من التجاوز الدائم لأن في كل لحظة أحوالاً تغمره"(1)نلاحظ أنَّ ذاتية التجربة الصوفية هي ما يؤسس للقلق تشي به التدرجات الروحية التي تعبِّر عنها التلونات في الأحوال من جهة أولى ومن جهة ثانية نلاحظ أنّ المعني الخفي لا يتمتع بالمركزية فهو في غياب دائم يفصح عنه قوة حضوره الطاغي الذي يسيطر على أبعاد التجربة الروحية بكاملها حيث يمكننا القول أن هيبة الحضور الإلهي تتساوى مع هيبة الغياب فكأن الغياب كامن في الحضور والعكس صحيح.

الخاتمة:

أميل إلى القول إنَّ قلق الصوفي قلقٌ إبداعيٌّ؛ لأنّه ساهم في رفع المستوى الفكري عنده من جهة أولى، ومن جهة ثانية عمل على تطوّر الوعي الروحي لديه؛ ما خلق أنساقاً فكرية عديدة تجلت في الشعر الصوفي والنثر بلغة رمزية مختلفة عن اللغة العادية من حيث رحابة معانيها التي لا تُحَدْ. كما أنّه نبّه على البعد الخفي الروحي في الإنسان الذي يشكل أصل الوجود وكيفية التعاطي معه. بالرغم من أنّ بعض الصوفية بالغوا في إظهار قلقهم ليؤكّدوا على استحالة الإحاطة بالمعرفة الإلهية، وكدليلٍ على ولادة الإنسان الجديد فيهم. إلّا أنّهم أحسنوا احتواء قلقهم بحبٍ كالذي يضمد جراحه ويحتضن ألمه ليُشفى منه. فالقلق الصوفي بقدر ما هو اضطراب يغلف النفس هو حالة معرفية إنتاجية وابتكارية لهويات معرفية أصيلة تتجدد باستمرار؛ ما يجعل ارتباط الكلمتين قلق –ابداع أمراً مبرراً، فالله وما يتعلق به من معارف لدنية في نظر العارف مقلقة ومحيرة يتساوى في شأنها القلق والطمأنينة، فلا طمأنينة أبدية ولا قلق مستمر، فالعارف بين قلق وطمأنينة مادام الله يريه من تجلياته ما لا يُعد ولا يحصى ولا يثبت على حال، بينما الله هو الثابت في كل الأحوال والتلوّن فقط في حق العارف الذي يتوجب عليه أن يطمئن أكثر من غيره ،طالما اختبر بعضاً من ومضات الحق في الكشف والمعاينة.

(1) الرسالة القشيرية، ص٨٧-٨٨.

المصادر والمراجع:

١-**القرآن الكريم**.

٢- **أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج**، ٢٠٠٦، لويس ماسينيون وبول كرواس، دار التكوين، دمشق.

٣- **الأبعاد الصوفية في الإسلام**، ٢٠٠٦، أنيماري شيمل، منشورات الجمل، بغداد.

٤- **الإنسانية والوجودية في الفكر العربي**، ١٩٤٧، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر.

٥- **التجليات لابن عربي وتعليقات ابن سودكين وكشف الغايات في شرح ما اكتنفت عليه التجليات**، ١٩٨٨، محي الدين بن عربي، ت عثمان إسماعيل يحيى، مركز نشر دانشكاهى، طهران.

٦- الحلاج الأعمال الكاملة، ٢٠٠٢، قاسم مُحَمَّد عباس، ط١، مكتبة الإسكندرية، مصر.

٧- **الرسالة القشيرية**، ١٩٨٩، أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، ت عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، ط١، مؤسسة دار الشعب، القاهرة.

٨- **الرمز الشعري عند الصوفية**، ١٩٧٨، عاطف جودة نصر، ط١، دار الأندلس، بيروت.

٩- **الطبقات الكبرى**، ١٩٤٥، الشعراني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.

١٠- **العالم العابد العرف بالله ذو النون المصري**، ٢٠٠٤، عبد الحليم محمود، ط٢، دار الرشاد، القاهرة.

١١- **القلق وأمراض الجسم**، ١٩٧٤، مُحَمَّد أحمد غالي، رجاء مُحَمَّد أبو علم، ط١.

١٢- **اللمع**، ١٩٦٠، أبو نصر السراج الطوسي، ت عبد الحليم محمود وَطه عبد الباقي سرور، ط١، دار الكتب الحديثة، مصر.

١٣- **إيقاظ الهمم في شرح الحكم**، ٢٠٠٩، ابن عجيبة، ت إبراهيم الكيالي، ط١، دار الكتب العلمية

١٤- **تاج الصوفية أبو بكر الشبلي حياته وآراؤه**، ب . ت، عبد الحليم محمود.

١٥- **حلية الأولياء وطبقة الأصفياء**، ١٩٦٧، أبو نعيم الأصفهاني، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٦.

١٦- **ديوان السهروردي المقتول**، ب . ت، أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك.

١٧- **شرح ديوان الحلاج ويليه كتاب الطواسين**، ١٩٩٧، الحلاج، صنعه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، ت بولس نويا اليسوعي، ط٣، منشورات الجمل، بغداد.

١٨- **شيخ الإشراق والثقافات الدخيلة**، ٢٠٠٠، مُحَمَّد تقي المدرسي، منشور في شبكة المعلومات الدولية الانترنيت من قبل مكتب المدرسي.

١٩- **فتوح الغيب**، ١٩٧٣، عبد القادر الجيلاني، ط٢، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر.

٢٠- فصوص الحكم، ب .ت، محي الدين بن عربي، تعليق: أبو العلا عفيفي، انتشارات الزهرا، إيران.

٢١- **قيود القلق**، ٢٠٠٢، عبد الستار إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢٢- **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**، ٢٠٠٥، القاشاني، ت عامر النجار، ط١، مطبعة الثقافة الدينية.

٢٣- **مدخل الى التصوف الفلسفي دراسة سيكوميتافيزيقية**،٢٠٠٢، إبراهيم مُحَمَّد ياسين.

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ - ١٦٧)/ صيف - خريف ٢٠٢٢

الحيوانات المفترسة في المُفَضَّلِيَّات دلالاتها وموضوعاتها

أ .م. د. محمد فؤاد نعناع(*)

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة الحيوانات المفترسة: دلالاتها، وموضوعاتها، في النصوص الشعرية للمفضليات التي تبوأت مكانة رفيعة بين كتب المنتخبات الشعرية نظراً لثروتها اللغوية، وما احتوته من ألفاظ مهجورة خلت منها المعاجم، ولرصدها جوانب مختلفة من الحياة العربية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام

وتضمّن البحثُ مقدّمةً لتوضيح مفهوم الحيوان ودلالاته، ومحورين، وخاتمة. وقد توزّعت المحور الأول أربع دوائر دلالية؛ الأولى تشمل وحدات دلالية عامة متعلقة بالمفترس من الحيوان، والثانية تشمل وحدات الأسد والنمر والهر، والثالثة تشمل وحدات الذِّئب والثَّعلب والكلب، والرابعة تشمل وحدات الضبع وأولاده، وما يتفرع عنها من دوائر فرعية ووحدات نُظر إليها لغةً ودلالةً، وإلى ما استُخدم منها معادلاً فنياً، وإلى سياقها المعنوي، وما تميّز به بعضُها من ملامح دلالية عامة وخاصة، وما اتصف به من علاقات كعلاقة العموم بالخصوص أو الترادف، وما كان منها مشتركاً لفظياً. وقد اعتمد هذا المحور منهجاً إحصائياً لمعرفة مدى شيوع بعض الوحدات الدلالية مقارنة بغيرها، ولتوضيح مدى مطابقته لطبيعة الحياة العربية القديمة. وتناول المحور الثاني موضوعات الحيوانات المفترسة، فوقف عند السياق الذي وردت فيه. وكان من البدهي الاستعانة بكتب المعاجم والمعاني، والكتب الأدبية النقدية لعرض تلك الموضوعات وبيان رصدها جوانب مختلفة من الحياة العربية في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام.

كلمات مفتاحية: المجال الدلالي، الحيوان المفترس، الأسد، النمر، الهرّ، الذئب، الثعلب، الكلب، الضبع.

* كلّيّة التربية الأساسيّة في دولة الكويت، وعضو هيئة تدريسيّة سابق في قسم اللغة العربيّة بجامعة حلب.

مقدمة في مفهوم الحيوان ودلالاته:

الحيوان اسم يقع على كل شيء حيّ ذي روح، ويدلّ على جنس الحيّ، والجمع والواحد فيه سواءٌ[(١)]. وهو يتوزّع على أربعة أنواع، "شيء يمشي، وشيء يطير، وشيء يسبح، وشيء ينساح. إلا أن كل طائر يمشي، وليس الذي يمشي ولا يطير يُسمّى طائراً. والنوع الذي يمشي على أربعة أقسام: ناس، وبهائم، وسباع، وحشرات"[(٢)]. وتوزَّع أنواع الحيوان هذه على مجالين دلاليين كبيرين، الأول: يتناول عالم الإنسان، والثاني: يتناول عالم الحيوان الذي يتفرع إلى سبعة مجالات دلالية فرعية[(٣)]. الأول: الإبل، والثاني: الخيل، والثالث: الأغنام والوعول والظباء، والرابع: البقر والحمير الأهلي والوحشي، والخامس: الحيوانات المفترسة، والسادس: الطيور البيتية والبرية، والسابع: الحشرات والهوام والزواحف.

المحور الأول: دلالات الحيوانات المفترسة: يتوزّع مجال الحيوانات المفترسة الدّلالي على أربع دوائر. تضمّ الدائرة الأولى وحدات دلالية عامة متعلقة بالحيوان المفترس، وتضمّ الدائرة الثانية وحدات متعلقة بالأسد والنمر والهرّ، وتضمّ الدائرة الثالثة وحدات متعلقة بالذِّئب والثعلب والكلب، وأما الدائرة الرابعة فتضمّ وحدات متعلقة بالضبع وأولاده.

١-الدائرة الدلالية الأولى: تحتوي هذه الدائرة على وحدات دلالية عامة متعلقة بالحيوان المفترس:

الأوابِد: الوحوش، وسميت بذلك لبقائها على الأبد، فلا تموت حتف أنفها[(٤)]. ورد اللفظ في سياق تصوير سرعة جَواد (**قَيْدِ الأوابِد**)[(٥)]، وكأنها في قيده، لاقتداره عليها.

السَّبُع: لفظ مفرد يطلق على ما له ناب من الحيوان، ويعدو على الإنسان والدواب فيفترسها، مثل الأسد والذئب والنمر وما أشبهها، وجمعه سِباع[(٦)]. ورد اللفظ

---

(١) ينظر: معجم مقاييس اللغة: (حي)، ولسان العرب: (حيا)، والقاموس المحيط: (الحي).

(٢) الحيوان ١/٢٧.

(4) ينظر: التحليل الدلالي (إجراءاته ومناهجه)، ص٣٤٣.

(٤) الصحاح في اللغة واللسان (أبد).

(٥) الأسود بن يَعْفُر: المفضليات٤٤/٣٢. وسنكتفي في اقتباسات المفضليات بذكر اسم الشاعر ورقم مفضليته والأبيات المقصودة.

(٦) ينظر: الصحاح واللسان (سبع). والسَّبْع لغة فيه لا تخفيف.

في سياق تعداد الخصال الحميدة، بنفي حديث الغيبة [(١)]، وورد بصيغة المثنى **(السَّبْعانِ)**[(٢)] والجمع **(السِّباع)**[(٣)] في سياق تصوير القفار.

الوَحش: لفظ يطلق على الوحوش من حيوان البر مما لا يَسْتأنس، الواحد وَحْشِيٌّ، والجمع وحوش[(٤)]. ورد اللفظ في سياق الحديث عن الصيد على حصان سريع لا يفوته الوحش[(٥)].

يبلغ عدد وحدات هذه الدائرة الدلالية ثلاث وحدات، وتأتي وحدة السبع في المقدمة (٦مرات)، وتليها وحدة الوحش (٣مرات)، ثم الأوابد (مرة واحدة). وقد اشتركت في ملمح دلالي عام هو الافتراس، وكان لكل وحدة ملمح دلالي خاص، فوحدة الأوابد تميزت بالبقاء على الأبد، وأصبحت معادلاً فنياً للسرعة، ووحدة السبع تميّزت بالانقضاض ونهش أجساد الضحايا، وأصبحت معادلاً فنياً للتعبير عن حديث الغيبة، ووحدة الوحش تميّزت بالوحشة والعزلة. وهذه الوحدات وردت في سياق تصوير سرعة الخيل، ونعت القفار.

٢-الدائرة الدلالية الثانية: تحتوي هذه الدائرة على وحدات دلالية متعلقة بالأسد والنمر، وتتوزع على ثلاث دوائر فرعية:

٢-١- الدائرة الدلالية الفرعية الأولى تضمّ وحدات الأسد الذكر وصفاته، وهي:

الأَسَد: حيوان مفترس من السباع، وجمعه أُسود وأُسْد وآساد، وسمي الأسد أسداً لقوته[(٦)]. ورد اللفظ في سياق الفخر بالشجاعة في القتال[(٧)].

---

(١) المُثَقِّب العَبْدي٧٧/٨.

(٢) عَميرة بن جُعَل٦٤/٤.

(٣) ربيعة بن مَقْروم٣٩/١٦. وينظر: المُرَقِّش الأكبر٤٥/٦-٧ في سياق تصوير ضياعه في الفيافي، والسَّفَّاح بن بُكَيْر ٩٢/٧ في سياق تصوير الشجاعة، وبِشْر بن أبي خازم٩٩/١٢في سياق تصوير عدْو الخيل.

(4) ينظر: الصحاح واللسان (وحش). وفي المقاييس (وحش): الواو والحاء والشين كلمة تدل على خلاف الإنسان.

(٥) عبد المسيح بن عَسَلة ٧٣/٤. وينظر: ربيعة بن مَقْروم ٣٩/٢٩ في سياق الصيد أيضاً، وصيغة الجمع: عَميرة بن جُعَل ٦٤/٦ في نعت وحوش القفار.

(٦) الصحاح والمقاييس واللسان والقاموس (أسد).

(4) عَوْف بن عَطِيَّة١٢٤/٣٥. وتُنظر صيغة (الأُسْد) للشاعر نفسه٩٥/٥، جابر بن حُنَيّ٤٢/٢٨، أبو قيس بن الأسْلَت٧٥/١٤ في سياق مماثل، عَبْدة بن الطَّبيب٢٦/٧١ في سياق تصوير مجلس الخمرة، وما فيه من تصاوير كالأسد والدجاج.

الضِّرْغام، الضَّيْغَم: الضِّرغام الأسد الضاري الشديد المقدام[١]. والضَّيغَم أسد واسع الشِّدق[٢]. ورد اللفظان في سياق الفخر بالقوة[٣].

اللَّيْث، المُخْدِر، الخَادر: الليث من أسماء الأسد، وسُمِّي ليثاً لقوته وشدّة أخذه[٤]. أخذه[٤]. أما اللفظان (**المُخْدِر والخادر**) فيطلقان على أسد مقيم في عرينه داخل الخِدْر، الخِدْر، وقد اقترن ورودهما مع لفظ (**الليث**). وردت هذه الألفاظ في سياق الفخر بالشجاعة[٥]، وتصوير شجاعة الممدوح[٦].

٢-٢- الدائرة الدلالية الفرعية الثانية تضمّ وحدات أنثى الأسد وولده، وهي:

الشِّبْل: ولد الأسد إذا أدرك الصيد[٧]، وورد في سياق تصوير شجاعة مقاتلين[٨]. مقاتلين[٨].

مُجْرِيَة: أنثى الكلب والأسد والسَّبُع إذا كان معها جِراؤها، وجاء اللفظ للدلالة على اللبؤة، أنثى الأسد ذات الجِراء[٩]، وورد في سياق تصوير زوجة في حالة غضبها[١٠].

٢-٣- الدائرة الدلالية الفرعية الثالثة تضمّ وحدات النَّمر والهِرّ، وهي:

(١) الصحاح واللسان والقاموس (ضرغم).
(٢) الغريب المصنف، ص٣٣٥، والصحاح والمقاييس واللسان (ضغم). واللفظ مشتق من الضَّغْم، أي: العض الشديد.
(٣) جابر بن حُنَيّ٤٢/٢٨. وينظر (الضرغام): المُزَرِّد١٥/٢٩، و(الضيغم): بِشْر بن أبي خازم٩٩/١٢ في سياق إظهار القوة والجرأة.
(٤) الصحاح والمقاييس والقاموس (ليث)، واللسان (لوث)، واللفظ مشتق من اللوث، أي: القوة، ومن دلالة دلالة اللفظ ضرب من العناكب يصطاد الذباب، واللسن البليغ.
(19) سُوَيد بن أبي كاهل٤٠/١٠٨. وينظر: عَبْد يَغُوث بن وقّاص٣٠/١٤.
(٢٠) المُسَيَّب بن عَلَس١١/٢٢.
(٧) ينظر: الصحاح واللسان والقاموس (شبل). وفي المقاييس (شبل): الشين والباء واللام أصل صحيح يدل على عطف وود، ومنه اشتقاق الشبل، وهو ولد الأسد.
(٨) أبو قيس بن الأَسْلت٧٥/١٤.
(٩) اللسان (جرا). وفي المقاييس (جرو): "الجيم والراء والواو أصل واحد وهو الصغير من ولد الكلب ثم يحمل يحمل عليه غيره تشبيهاً، فالجَرو للكلب وغيره، ويقال سَبُعةٌ مُجْرِيَةٌ ومُجْرٍ إذا كان معها جراؤها".
(١٠) الجُمَيْح٤/٥.

النَّمِر: ضرب من السباع أخبث من الأسد، سمّي بذلك لِنُمَر فيه، وذلك أنه من ألوان مختلفة[1]، والأنثى منه نَمِرة، وأشهر صيغ جمعه أنمر ونُمور ونُمر. ورد اللفظ في سياق تصوير غضب ملك بدا في اتقاد عينيه[2].

الهِرُّ: السِّنَّوْر، وهو حيوان أهلي ووحشي من فصيلة النمور، وجمعه هِررة، وأنثاه هِرَّة، وجمعها هِرَر[3]. ورد اللفظ في سياق تصوير ناقة سريعة نافرة، وكأن هرًّا أنشب أظفاره في موضع حزامها[4].

ويُستنتج أن عدد وحدات هذه الدائرة الدلالية الثانية كان قليلاً، فقد بلغ تسع وحدات، وكان لدائرة الأسد الذكر وصفاته خمس وحدات، ولدائرة أنثى الأسد وولده وحدتان، ولدائرة النمر والهر وحدتان لكل منهما. وقد سجّلت وحدة الأسد نسبة شيوع مرتفعة (٥مرات)، تليها وحدة الليث (٣مرات)، ثم تأتي وحدات الضرغام والضيغم والمخدر والنمر والهر (مرتان) لكل منها، ووحدة مجرية (مرة واحدة). وكان لوحدات الدائرة الفرعية الأولى ملمح دلالي عام هو ذكورة الأسد وصفاته، ولكل وحدة ملمح دلالي خاص، فوحدة الضرغام تميزت بالضراوة والإقدام، والضيغم بسعة الشدق، والليث بالقوة وشدة الأخذ، والمخدر بالإقامة في الخدر. واشتركت وحدات الدائرة الفرعية الثانية في ملمح دلالي عام هو أنوثة الأسد والأولاد، واختصت كل وحدة بملمح دلالي خاص، فوحدة الشبل تميّزت بالصغر والاعتماد على النفس في الصيد، ووحدة المجرية تميّزت بالأمومة. وأما وحدات الدائرة الفرعية الثالثة فاشتركت في ملمح دلالي عام هو حدة الغضب وملازمة الشيء، وكان لكل وحدة ملمح دلالي خاص، فوحدة النمر تميّزت بالخبث، ووحدة الهر تميّزت بالملازمة.

---

[1] اللسان والصحاح (نمر). ويقال النِّمْر أيضاً.

[2] المَرَّار بن مُنْقِذ١٦/٤٤. وتنظر صيغة الجمع (النُّمْر): عَوْف بن عَطِيَّة٩٥/٥ في سياق الفخر بالقوة.

[3] الصحاح واللسان (هرر). واللفظ مشتق من القول هَرَرته هَرًّا، أي كرهته.

[4] ينظر: جابر بن حُنَيّ٤٢/٧؛ وينظر: المُثَقِّب العَبْدي٢٨/١٠ في وصفه الناقة، حيث ذكر (الجنيب)، وأصله دابة تقاد إلى جنب أخرى، وكل طائع منقاد يسمى جنيباً (ينظر: الصحاح واللسان: جنب)، ويريد به هرًّا.

وسجلت بعض وحدات هذه الدائرة الثانية بعض العلاقات كالترادف بين وحدتي الأسد والليث، وعلاقة العموم والخصوص بين وحدة الأسد وباقي الوحدات. وجاءت أغلب هذه الوحدات في سياق الحديث عن الفروسية والفخر بالشجاعة، وبيان حدة الغضب.

٣-الدائرة الدلالية الثالثة: تحتوي هذه الدائرة على وحدات دلالية تضم الذِّئب والثَّعلب والكلب، وتتوزع على أربع دوائر دلالية فرعية:

٣-١-الدائرة الدلالية الفرعية الأولى تضمّ وحدات الذِّئب، وهي:

الذِّئْب: لفظ يطلق على كلب البَرّ، وقد يترك همزه، وجمعه أذؤب في القليل، وذِئاب وذؤبان، والأنثى ذِئْبة [١]. ورد اللفظ مفرداً وجمعاً في سياق تجسيد سرعة الفرسان وسورتهم للقاء أعدائهم[٢]، أو تصوير الانتصار وقتل العدو وتجريده من سلاحه وتركه فريسة للذئاب[٣].

السِّرْحَان، السِّيْد: السِّرحان: الذئب، لأنّه ينسرح في مطالبه، وقد يطلق على الأسد بلغة هذيل، وجمعه سراحٍ وسراحين وسراحي بغير نون، والأنثى سِرْحانة[٤]. وكذلك السِّيْد فهو الذئب، يقال سِيد رمل، وجمعه سيدان، والأنثى سِيَدة، وربما سمي الأسد به[٥]. ورد اللفظان في سياق تصوير سرعة فرس أجرد [٦].

---

[١] الصحاح واللسان والقاموس(ذأب). ويقال ذؤبان العرب وهم صعاليكها.

[٢] السَّفّاح بن بُكَيْر٧/٩٢. وينظر: عَوْف بن الأَحْوَص١/١٠٨ في سياق وصف تحالف عدواني شرس، وصيغة (الذيب): الجُمَيْح٦/٤.

[٣] عبد المسيح بن عَسَلة: المفضليات٥/٨٣. وتنظر صيغة الجمع (أَذْؤب): ربيعة بن مَقْروم٢٥/١١٣ في سياق مماثل.

[٤] الغريب، ص٣٣٥، واللسان والقاموس (سرح). وفي المقاييس (سرح): "السين والراء والحاء أصل مطرد واحد يدل على الانطلاق".

[٥] الصحاح والمقاييس (سيد).

[٦] الحُصَين بن الحُمَام١٢/١٢. وينظر (السيد): المُزَرِّد١٩/١٧، عبد المسيح بن عَسَلة٢/٧٢، ربيعة بن مَقْروم ٩/١١١٣، و(السرحان): عَبْدة بن الطَّبيب٦١/٢٦ (والبيت ٣ في سياق تصوير صائد)، ولفظ الجمع (السراحين): ربيعة بن مَقْروم١٧/١١٣ في سياق وصف الخيل.

أَطْلَس: الذئب الأَمْعَط الذي يكون في لونه غُبْرة إلى سواد، فهو أطلس، والأنثى طَلْساء[١]. ورد اللفظ في سياق الفخر بالضيافة تجاه حيوان أتى طالباً معروفاً[٢].

٣-٢-الدائرة الدلالية الفرعية الثانية تضمّ وحدات الثَّعْلب، وهي:

الثَّعْلب: لفظ يطلق على حيوان معروف من السِّباع، والجمع ثعالب وثعالٍ، والأنثى ثَعْلَبة وقيل: ثُعالة[٣]. ورد اللفظ في سياق وصف سرعة فرس[٤]، وسياق ذم قوم قوم يصيدون الثعالب في وقت الجدب[٥].

الضَّوابح: لفظ يطلق على الثعالب[٦]. ورد في سياق الفخر باجتياز القفار الموحشة[٧].

٣-٣- الدائرة الدلالية الفرعية الثالثة تضمّ وحدات الكلب الأهلي والوحشي وجرائه، وهي:

الجِراء: أولاد السباع من كلاب وأسود وضباع، مفرده جِرْو وجَرْو، والأنثى جِرْوَة، وجمعه أَجْرٍ وأَجْرِية وأجراءُ وجَراء[٨]. ورد اللفظ في سياق الفخر بالنصر على العدو وإجباره على هجر دياره[٩].

الضِّرْو: الضاري من أولاد الكلاب، والأنثى ضِرْوة، والجمع أضْرٍ وضِراءٌ[١٠]. ورد

(١) الغريب، ص ٣٣، واللسان والقاموس (طلس).
(٢) المُرَقِّش الأكبر٤٧/١٤.
(٣) اللسان والقاموس (ثعلب).
(٤) المَرَّار بن مُنْقِذ١٦/٢١.
(٥) بِشْر بن عَمْرو ٧١/٢.
(٦) اللسان (ضبح)، واللفظ مشتق من الضُّباح، وهو صوت الثعلب.
(٧) الأسود بن يَعْفُر١٢٥/١١.
(٨) الصحاح (جرو)، واللسان (جرا).
(٩) بِشْر بن أبي خازم٩٦/١٤.
(١٠) الغريب، ص٣٣٧، والصحاح واللسان (ضرا)، وفي الصحاح: "ضري الكلب بالصيد يَضْرى ضراوة، أي تعود، وكلب ضار وكلبة ضارية، وأضراه صاحبه، أي دربه وعوّده"، وفي اللسان أنه "يُجمع على ضوارٍ". وينظر (الضواري): أبو ذؤيب١٢٦/٤٢.

اللفظ بصيغة الجمع ضِراء في سياق الحديث عن ثور وحشي فاجأه صياد **(وضِراءٌ)**[١].

الكَلْب: لفظ يطلق على كل سبع عقور، وغلب على هذا النوع النابح، وربما وصف به، يقال امرأة كَلْبة، والجمع أكلب وأكالب جمع الجمع، والكثير كلاب وكَليب، الأنثى كَلْبة، وجمعها كَلْبات[٢]. ورد اللفظ مفرداً وجمعاً في سياق الفخر بالجود والإشارة إلى الكلاب الأنيسة، التي لا تهر الضيوف ليلاً إن اقتربوا من الديار[٣].

٣-٤ -الدائرة الدلالية الفرعية الرابعة تضمّ وحدات تشير إلى أسماء أَكْلُب، وهي: سُحَامٌ[٤]، ومِقَلاءُ القَنِيْصِ[٥]، وسَلْهَبٌ[٦]، وجَدْلاءُ[٧]، والسِّرْحانُ[٨]، والمتَنَاوِلُ، وقد نُسبت هذه الكلاب إلى سَلُوقِيَّيْن[٩]، ووردت في سياق حديث عن صياد فقير وكلابه[١٠].

ويُستنتج مما سبق أن عدد وحدات هذه الدائرة كان قليلاً، فقد بلغ تسع وحدات للدوائر الثلاث الفرعية الأولى، وكان للذئب أربع وحدات، وللثعلب وحدتان، وللكلب ثلاث وحدات. وأما الدائرة الفرعية الرابعة التي خصت بتسميات الكلاب فضمّت سبع وحدات. ويُلاحظ أن وحدة الكلب تسجل نسبة شيوع مرتفعة (١٦مرة)، وتليها وحدة

---

(١) سُوَيد بن أبي كاهل٤٠/٥٤.

(٢) المقاييس واللسان (كلب). ومن هذه المادة لفظ (الكَلْبَى) وهو جمع للمفرد الكَلِب، وهو مَن أصابه داء الكلب، ينظر: عَوْف بن الأَحْوَص٣٥/١٤.

(٣) ينظر: المَرَّار١٦/٥٠-٥١. وتنظر صيغة (كِلاب): عَوْف بن الأَحْوَص٣٦/٢ في سياق مماثل، وللدلالة على كلاب الصيد: سُوَيد بن أبي كاهل٤٠/٥٥، مُتَمِّم بن نُوَيْرة٩/٢٣، ضَمْرة بن ضَمْرة٩٣/٣، أبو ذُؤَيب١٢٦/٣٧-٣٨، ٤٨، وفي سياق الهجاء والهزيمة: جابر بن حُنَيّ٤٢/٢٦، عامر بن الطُّفَيْل١٠٧/٢، بِشْر بن أبي خازم٩٦ /١٤، وصيغة (أكلب) للدلالة على كلاب الصيد: المُزَرِّد١٧/٦٥، عَبْدة بن الطَّبيب٢٦/٢٧، وصيغة (كليب) للدلالة على كلاب الصيد: عَلْقَمة بن عَبَدَة١١٩/١٨، وفي سياق الهجاء: بِشْر بن أبي خازم٩٦/١٣.

(٤) اسم من أسماء الكلاب، مشتق من السُّحمة، أي السواد. الصحاح واللسان (سحم).

(٥) اسم كلب مشتق من القِلي، وهو البغض، وتقلّى: تبغض. الصحاح واللسان (قلا).

(٦) اسم كلب، واللفظ يطلق على الطويل عامة من الخيل والرجال. القاموس (سلهب)

(٧) اسم كلبة مشتق من قولهم: جدَله يَجْدُلُه ويَجْدِله: أحكم فعله. القاموس (جدل).

(٨) اسم من أسماء الكلاب، وأكثر ما يطلق على الذئب والأسد. القاموس (السرحان).

(٩) الكلاب السَّلُوقِيَّة تُنسب إلى موضع سَلُوق. الصحاح (سلق).

(١٠) المُزَرِّد١٧/٦٤- ٦٧.

الذئب (٥مرات)، والسِّيد (٤ مرات)، والسرحان (٣مرات)، والثعلب (مرتين)، وباقي الوحدات (مرة واحدة) لكل منها. وكان لوحدات الدائرة الفرعية الأولى ملمح دلالي عام هو الافتراس، ولكل وحدة منها ملمح دلالي خاص، فوحدة السرحان تميّزت بالانسراح، والأطلس تميّزت باللون الأغبر إلى السواد. وكان لوحدات الدائرة الفرعية الثانية ملمح دلالي عام هو الخبث وملازمة القفار والسرعة، ولكل وحدة منها ملمح دلالي خاص، فوحدة الضوابح تميّزت بالصوت. وكما كان لوحدات الدائرة الفرعية الثالثة ملمح دلالي عام هو النَّبح، ولكل وحدة منها ملمح دلالي خاص، فوحدة الضراء تميّزت بالدربة على الصيد، ووحدة الجراء تميّزت بالصغر. وأما وحدات الدائرة الفرعية الرابعة فكان لها ملمح عام هو أنها كلاب الصيد، وتميزت كل وحدة منها بملمح خاص متعلق بالتسمية وسببها، فوحدة سحّام تميّزت بلون السحمة، ووحدة مقلاء القنيص تميّزت بشدة الطرد، ووحدة السلهب تميّزت بالطول، ووحدة جدلاء تميّزت بإحكام الخلقة، ووحدة السرحان تميّزت بالانسراح، ووحدة السلوقي تميّزت بالانتساب إلى موضع سلوق.

ولقد سجلت وحدات هذه الدائرة الثالثة بعض العلاقات كالترادف بين وحدتي الذئب والسيد والسرحان، وعلاقة العموم والخصوص بين وحدتي الذئب والأطلس، ووحدتي الثعلب والضوابح. وجاءت أغلب هذه الوحدات في سياق الفخر بسرعة الفرسان وسورتهم على أعدائهم، وإبراز سرعة الخيل أيضاً، وتصوير القفار، وكذلك الفخر بالجود بتقديم القِرى للغرباء. ولعل نسبة الشيوع المرتفعة لوحدة الكلب تعود إلى أنه كان أهلياً ينبح ليلاً لهداية التائهين في القفار، كما كان وحشياً مخصصاً للصيد، وهذا ما يعكس في الحالتين صورة صادقة للبيئة العربية.

٤ –الدائرة الدلالية الرابعة: تحتوي هذه الدائرة على وحدات دلالية تضمّ الضبع وأولاده وصفاته، وهي:

أَعْثَى، جَيْئَل: يطلق لفظ أعْثى على الضِّبْعان، وهو ذكر الضَّبُع لكثرة شعره على وجهه، ومؤنثه عَثْواء[١]. أما لفظ جيئل فهو اسم معرفة لأنثى الضبع بلا ألف ولام[٢].

[١] الصحاح واللسان (عثا)، والقاموس (العثوة). واللفظ مشتق من (العثا)، وهو لون إلى السواد مع كثرة الشعر.
[٢] الصحاح واللسان والقاموس (جأل). واللفظ مشتق من قولهم: جأل الصوف والشعر، أي جمعه.

ورد اللفظان في سياق تخيُّل الوحدة في القفار، وتراكم السباع بأنواعها[١].

الضَّبُع: ضرب من السِّباع، أنثى، وجمعه أَضْبُع وضِباع وضُبُع وضُبْع، والضِّبعان ذكر الضِّباع وجمعه ضباعين، والأنثى منه ضِبعانة، والجمع ضبعانات [٢]. ورد اللفظان الضَّبُع والضِّباع في سياق الفخر بالنصر على الأعداء، بحيث لم يبق ضبع بلا نصيب من أشلائهم[٣].

عَرْفَاء، الجِرو: العَرْفاء الضَّبُع لطول شعر عرفها، أي عنقها[٤]. أما لفظ الجِرو فهو ولد السباع من الكلاب والأسود والضباع[٥]. ورد اللفظان للدلالة على الضبع وجرائه في سياق رثاء النفس وتخيُّل المصير بعد الموت[٦].

ويُستنتج مما سبق أن عدد الوحدات لهذه الدائرة الدلالية كان قليلاً، فقد بلغ خمس وحدات تتصدرها وحدة الضبع (٤ مرات)، ثم بقية الوحدات (مرة واحدة) لكل منها، واشتركت في ملمح دلالي عام هو الافتراس والعداوة، وكان لكل وحدة ملمح دلالي خاص، فوحدة الأعثى تميزت بكثرة شعر الوجه، ووحدة الجيئل تميّزت بأنثى الضبع، ووحدة العرفاء تميّزت بطول شعر الرقبة، ووحدة الجرو تميّزت بالصغر. ويلاحظ أن هذه الوحدات جاءت بمصاحبة لغوية متعلقة بالافتراس، وتمثلت بألفاظ مثل (ذهب بأنفه، وألحموهن، وجزر، وشلو، وتراصدني، وتلحم، وتنشطني). ويلاحظ في هذه الوحدات علاقة العموم والخصوص بين وحدة الضبع وبقية الوحدات. ولقد وردت هذه الوحدات في سياق الفخر، وتصوير آثار المعارك، وما تخلفه من قتلى تنهشها الحيوانات المفترسة، وكذلك في سياق رصد هموم الإنسان وشعوره بالوحدة، وتصوير القفار.

(١) المُرَقِّش الأكبر٥ ٦/٤
(٢) الصحاح والمقاييس واللسان (ضبع). واللفظ بضم الباء وسكونها.
(٣) مُحْرِز بن المُكَعْبِر٦٠ ٤/ – ٦.
(٤) اللسان والقاموس (عرف).
(٥) الجرو: بكسر الجيم وفتحها. ينظر: المجموعة الدلالية الفرعية الثالثة المتعلقة بالكلب وجرائه والمتفرعة من المجموعة الدلالية الثالثة.
(٦) مُتَمِّم بن نُوَيْرة٩ ٣٣/ ٣١،.

المحور الثاني: موضوعات الحيوانات المفترسة: تُوزَّع الموضوعات التي ورد فيها ذكر الحيوانات المفترسة على دائرتين: كبرى وصغرى. الدائرة الكبرى تشمل موضوعات أساسية، هي: وصف الديار المهجورة، ورحلات الصيد وكلابه، وتصوير الفلوات، والفروسية وما يتعلق بها من تصوير شجاعة الفرسان وجرأتهم، وسرعة خيولهم، والظفر بأعدائهم.

فقد ورد الحديث عن المفترس من الحيوان عامة في سياق **تصوير الديار المهجورة** التي عفت آثارها، وأضحت مأوى للأوابد من السباع والوحوش وغيرها، كقول عَميرة بن جُعَل[(١)]:

قِفَارٌ مَرَوْراةٌ يَحارُ بِها القَطا   يَظَلُّ بِها السَّبْعَانِ يَعْتَرِكانِ
يُثِيرانِ مِنْ نَسْجِ التُّرابِ عَليهِما   قَمِيصَيْنِ أَسْماطاً ويَرتَدِيانِ
وبِالشَّرفِ الأَعلى وُحُوشٌ كأَنَّها   على جَانِبِ الأَرْجَاءِ عُوذُ هَجَانِ

فهذه المنازل أضحت أرضاً مقفرة لا نبات فيها ولا ماء، حتى إن القطا ليحار فيها لاتساعها وبعدها، وهو المعروف بأنه أهدى الطير، وتحولت إلى ميدان فسيح لعراك سَبْعَيْن يثيران التراب حتى بدا، وكأنه لباس لهما، إضافة إلى تلك الوحوش الضخمة التي بدت كالإبل الكريمة.

ويأتي الحديث عن الحيوانات المفترسة في سياق الفخر **برحلات الصيد** في أماكن خصبة بعيدة لا يمرّ بها أحد نظراً لما تمثله من خطورة على حياة الإنسان، فقد اتخذتها الوحوش والسباع سكناً لها، كقول عَبْدة بن الطَّبيب[(٢)]:

وعازِبٍ جادَهُ الوَسْمِيُّ في صَفَرٍ   تَسْري الذِّهابُ عليهِ فهْو مَوبُولُ
أفزَعْتُ منهُ وُحوشاً وَهْي ساكنةٌ   كأنَّها نَعَمٌ في الصُّبْحِ مَشْلُولُ

(١) المفضليات٦٤/٤-٦. وينظر: عَوْف بن عَطِيَّة١٢٤/١-٢.
(٢) المفضليات٢٦/٦٠،٥٧. العازب: البعيد، يريد الكلأ. الوسمي: المطر الذي يسم الأرض بشيء من النبت. جاده: أصابه بجوده. الذِّهاب: جمع ذِهْبة، وهي الدفعة من المطر. موبول: أصابه الوبل، وهو المطر الشديد. النعم: الإبل. المشلول: المطرود. وينظر: عبد المسيح بن عَسَلَة٧٣/ ٣-٥، ربيعة بن مَقْروم٣٩/١٦-١٧.

فهو يفتخر بأنه أوقع الفزع في الوحوش التي كانت ساكنة مطمئنة، وكأنها الإبل التي حاق بها الذّعر صباحاً بسبب غارة شعواء. وقد يفصّل الشاعر حديثه عن رحلة الصيد وكلابه، وغالباً ما يُساق بأسلوب قصصي، ذلك أن الصيد كان مصدراً أساسياً لتأمين معيشة بعض العرب؛ ولذا اهتموا بكلاب الصيد، واعتنوا بها مطلقين عليها أسماء "يعمدون إليها تفاؤلاً بالكسب أو الاكتساب، أو اعتماداً عليها في الحصول على الصيد أو تشبيهاً لها بالذئاب أو الأفراس الطويلة العظيمة. ومن عادتهم في استعمال الكلاب تضريتها، وهي أن تترك حتى يشتد عليها الجوع، لتكون أكثر ضراوة في الصيد، وكانوا يطلقون عليها في هذه الحالة الضِّراء"[(١)]. ومن ذلك حكاية هذا الصياد الفقير على لسان المزَرِّد، إذ قال[(٢)]:

لِنَعْتِ صُباحِيٍّ طويلٍ شَقاؤهُ	لهُ رَقَمِيَّاتٌ وصَفْراءُ ذَابِلُ
بَقَيْنَ لهُ مِمَّا يُبَرِّي وأَكْلَبٌ	تَقَلْقَلُ في أَعْناقِهِنَّ السَّلاسِلُ
سُحامٌ ومِقلاءُ القَنيصِ وسلْهَبٌ	وجَدْلاءُ والسِّرْحانُ والمتَناوِلُ
بناتُ سَلُوقِيَّيْنِ كانا حَياتَهُ	فَماتا فأَودى شَخْصُهُ فهو خامِلُ
وأيقَنَ إذْ ماتَا بِجُوعٍ وخَيْبَةٍ	وقالَ لهُ الشَّيطانُ إنَّكَ عائِلُ
فَطَوَّفَ في أَصْحابِهِ يَسْتَثِيبُهُمْ	فآبَ وقد أَكْدَتْ عليهِ المسائِلُ
إلى صِبيَةٍ مثلِ المغالي وخِرْمِلٍ	رَوادٍ ومن شَرِّ النِّساءِ الخَرامِلُ
فقالَ لها: هلْ مِن طَعامٍ فإنَّني	أَذُمُّ إليكِ النَّاسَ أُمُّكِ هابِلُ
فقالَتْ: نَعَمْ هذا الطَّوِيُّ وماؤُهُ	ومُحْتَرِقٌ مِن حائلِ الجِلْدِ قاحِلُ

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص٣٠٠.

(٢) المفضليات١٧/٦٣-٧٤. صُباحي: صائد من بني صُباح. رقميات: سهام منسوبة إلى صانع، أو بلد. الصفراء: القوس. الذابل: التي قطع عودها وطرحت في الشمس حتى ذبلت. يبري: من بري السهام. السلوقية: كلاب تنسب إلى قرية سلوق. عائل: من عال يعيل: افتقر، أو من عال يعول: كثر عياله. يستثيبهم: يطلب نائلهم. أكدت: امتنعت. المغالي: سهام لا نصال لها يغلى بها في الهواء، أي يرمى بها لتبلغ الغاية. الخرمل: الحمقاء. الرواد: الطوافة في بيوت جاراتها. هابل: من قولهم هبلته أي فقدته. الطوي: البئر. حائل: أتى عليه حول. القاحل: اليابس. طليحاً: من الطّلح، وهو الإعياء. البلابل: هماهم صدره، أي أعيت بلابل صدره على عينيه أن ينام.

فَلَمَّـا تَناهَـتْ نفسُـهُ مِـن طَعامِـهِ   وأَمْسـى طَلِيْحـاً مـا يُعانِيْـهِ باطِـلُ
تَغَشَّـى يُريـدُ النَّـومَ، فَضْـلَ رِدائِـه   فأَعْيَـا علـى العَـيْنِ الرُّقـادَ البَلابِـلُ

فالشاعر يسرد حكاية صياد بائس من بني صباح لا يملك سوى بعض السهام والأقواس والكلاب السلوقية ذات السلاسل، التي كانت محط عنايته، فهي رأسماله وأساس اعتماده في تحصيل قُوْته؛ ولذا أخذ يعدد أسماءها الستة. لقد كان حظه عاثراً في ذلك اليوم لفقده اثنين من كلابه، ولعدم ظفره بصيد، ولمعاناته الجوع، إضافة إلى أن عياله يحتاجون إلى طعام، وهذا ما جعله يطرق أبواب أصحابه يستجديهم، ولكنه لم يظفر بشيء، فقفل راجعاً إلى عائلته لتقابله زوجة حمقاء كثيرة الطواف على بيوت جاراتها، وصبيان بدوا كالسهام لشدة ضعفهم. ولكم كانت خيبته أليمة وألمه شديداً عندما سأل زوجه عن طعام، فأجابته ساخرة منه؛ بأنه لا يوجد بالمنزل سوى هذا البئر الذي أتى عليه حول، فنضب ماؤه. وهكذا أمضى ليلته لا يداعب النوم عينيه من الإعياء والجوع. لقد أراد أن يتوسل بالنوم لينسى معاناته، ولكنه أبّى له، وقد تراكمت الهموم والأحزان على صدره.

ولئن سرد المزَرِّد قصة هذا الصياد الفقير مشيراً إلى سهامه وكلابه دون التطرق إلى نوعية الصيد، فقد فصّل شعراء آخرون هذه الحكاية، وغالباً ما كان يتعلق بصيد حمار الوحش أو الثور الوحشي. ولعل ما يجدر ذكره أن "الحديث عن الثور والكلاب يتداخل تداخلاً يتعذّر معه الفصل أو القسمة بينهما"[1].

ويرد الحديث عن الحيوانات المفترسة كالسباع والضباع في **تصوير الفلوات المقفرة** للتعبير عن الضياع والهلاك والمصير المأساوي الذي ينتظر الإنسان[2]. "ويبدو أن الخوف كان يلازمهم من الضباع، لعبثها بجثث الموتى، ولهذا كانت وقفة الشعراء عندها طويلة،

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص١٠٦. وتنظر قصة كلاب الصيد والثور الوحشي: عَبْدة بن الطَّبيب٢٦/ ٢٧- ٣٩؛ سُوَيد بن أبي كاهل٤٠/ ٥٤- ٦٠؛ أبو ذُؤَيب١٢٦/ ٣٧- ٥٠، وقصة القانص وحمار الوحش: ربيعة بن مَقْروم٣٩/ ٢٠-٣١.
(2) ويأتي الثعلب في سياق الفخر بقطع الفلوات الموحشة. ينظر: الأسود بن يَعْفُر١٢٥/ ١١.

وكان لها النصيب الأوفى من الكلام، حتى أصبح مصير الفتى ومرجعه في اعتقادهم لا يخرج عن ثلاثة أمور، أولها نبش الضباع لجسده، مما يشير إلى إحساس عميق ينتاب تفكير هذه الفئة من الشعراء بالميتة المفزعة التي ينتهي إليها الناس"[(١)]. ومن ذلك ما تخيَّله مُتَمِّم بن نُوَيْرة راثياً شبابه – في سياق رده على عاذلته – مما سيؤول إليه أمره بعد مماته، إذ يقول[(٢)]:

يا لَهْفَ مِن عَرْفَاءَ ذاتِ فَلِيْلَةٍ جاءتْ إليَّ على ثَلاثٍ تَخْمَعُ
ظَلَّتْ تُراصِدُني وتَنظرُ حَولَها ويُرِيبُها رَمَقٌ وأَنِّي مُطْمِعُ
وتَظَلُّ تَنْشِطُني وتُلْحِمُ أَجْرِيَاً وَسْطَ العَرِيْنِ وليسَ حَيٌّ يَدفعُ
لَو كانَ سَيْفِي باليَمِيْنِ ضَربتُها عَنِّي ولم أُوكَلْ وجَنْبِي الأَضْبَعُ
ولَقَد ضَرَبْتُ به فَتُسْقِطُ ضَرْبَتِي أَيْدي الكُماةِ كأَنَّهُنَّ الخِرْوَعُ
ذاكِ الضَّيَاعُ فإنْ حَزَزْتُ بِمُدْيَةٍ كَفِّي فقُولي: مُحْسِنٌ ما يَصْنَعُ

فالشاعر يندب حظه لما سيؤول إليه أمره، ويأسف على نهايته المأساوية أن يكون فريسة للضبع التي أخذت تراقبه، وهو يموت متأثراً بجراحه لتنهش في جسمه، تمزقه قطعاً لتطعم جراءها. وكم كان يتمنّى لو كان يتمتع بقوته ممسكاً سيفه مدافعاً عن نفسه، كما كان في شبابه، حيث كان يسدد ضرباته على أيدي الشجعان، فتأخذ تتهاوى كأنها شجر الخروع من لينها. ويقرر الشاعر أن الضياع يكون على هذه الشاكلة التي وصفها، وليس أن يجرح كفه بمدية تعبيراً عن إنفاقه ماله، فلتدعه هذه العاذلة يعيش منفقاً ماله كيف شاء. ومما لا شك فيه أن "هذا رثاء حار للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: (ذاك الضياع)، فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق،

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري القيسي، ص١٦٥.

(٢) المفضليات٩/٣١-٣٦. عرفاء: ضبع لها من الشعر في قفاها. الفليلة: القطعة من الشعر. تخمع: تعرج. تراصده الضبع: ترصده ليموت فتأكله. الرمق: البقية من العيش. تنشطني: من النشط، وهو الجذب، أي تجذب لحمه. تلحم أجرياً: تطعم جراءها اللحم. العرين: الأجمة. الأضيع: الضائع. الخروع: شجر لين. وينظر: المُرَقِّش الأكبر٤٥/٥-٧ حيث يصور تخلي مرافقه عنه في الفلوات، مما دعاه إلى تخيّل السباع تتكالب عليه كورود قوم على منهل ماء.

فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! انظر إلى هذا التصوير الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافد، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه، لأنها تحس أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها"[١].

ويتطرق الشعراء إلى بعض الحيوانات المفترسة في موضوع **الفروسية** وما يتعلق بها من تصوير شجاعة الفرسان وجرأتهم، وسرعة خيولهم، وانقضاضهم على أعدائهم وتركهم قتلى في ساحات القتال. فالأسد يأتي – وهو الأكثر وروداً – في سياق الحديث عن شجاعة الأبطال وشدة بأسهم في ميادين القتال والحياة، وهذا ما يحتل حيّزاً كبيراً بين الموضوعات؛ ذلك أن الأسد اقترن بصفة الشجاعة والجرأة، وكان عنصراً مهماً من عناصر بناء النموذج الإنساني وقريناً للتفوق والإقدام"[٢]؛ ولذا كان الشعراء يستحضرونه بكثرة:

كَــأَنَّهُمْ أُسْــدٌ لَــدَى أَشْــبُلٍ　　　يَنْهِــتْنَ في غِيْــلٍ وأَجْــزاعِ[٣]

هــيَ الفَـرسُ الَّـتِي كَـرَّتْ علـيهم　　　عَليهــا الشَّـيْخُ كالأَسـدِ الكلـيمِ[٤]

وقد يجمع الشعراء بين الأسد والنمر للإيحاء بمزيد من شجاعة القوم وجرأتهم، وذلك بلبسهم جلود الأسود والنمور لمقابلة أعدائهم، كقول عَوْف بن عَطِيَّة[٥]:

ونَلْــبسُ للْعَــدُوِّ جُلُــودَ أُسْــدٍ　　　إذا نَلْقَــاهُمُ وجُلُــودَ نُمْــرِ

فالشاعر أضاف إلى صورة الأسد وما ترمز إليه من الشجاعة وشدة البأس صورة النمر أيضاً، "لأن فيه حدة نفس، وتجهم وجه، وشدة غيظ، ولهذا قالوا في الرجل إذا

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد، ص٢٩٩.

(٢) الأدب الجاهلي، ص٤٦٨.

(٣) أبو قيس بن الأَسْلَت١٤/٧٥. ينهتن: يزأرن. الغِيل: الأجمة. الأجزاع: جمع جزع، وهو الجانب.

(٤) الكَلْحَبة٢/٣. الكليم: المجروح، يعني به نفسه. وينظر: المُسَيَّب بن عَلَس٢٢/١١، المُزَرِّد٢٩/١٥، عبد يَغُوث ١٤/٣٠، سُوَيد بن أبي كاهل٤٠/٤٠، ١٠٨، جابر بن حُنَيّ٢٨/٤٢، بِشْر بن أبي خازم١٢/٩٩، عَوْف بن عَطِيَّة ١٢٤/ ٣٥.

(٥) المفضليات٥/٩٥.

اشتدّ غضبه، وكثر غيظه على عدوه، لبس جلد نمر"[١].

ويُضاف إلى الحديث عن شجاعة الفرسان تصوير سرعة خيلهم والانقضاض على أعدائهم وجمع غنائمهم. وهنا يرد ذكر الذئب والثعلب والسباع وغيرها. لقد أراد الشعراء بيان سرعة الجواد فتراءى لهم كأنه "السِّيد"[٢]، أو "الثعلب"[٣]، كما تراءت لهم الخيل كأنها "السباع"، كما ورد في قول بِشْر بن أبي خازم[٤]:

يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الغُبارِ عوابِساً خَبَبَ السِّباعِ بكلِّ أَكْلَفِ ضَيْغَمِ

فوجوه هذه الخيول عابسة كريهة المنظر لما تلاقيه من جهد في القتال، وسرعتها كعدو السباع، وعليها فرسان أشداء أشبه بالأسود. وكذلك استحضر الشعراء الذئب لتصوير سرعة الفارس الذي يعدو (كما عدا الذِّئْبُ بوادي السِّباعْ) [٥]، أو تصوير سرعة سرعة الفرسان وهم يجمعون الغنائم كأنهم "كِلابٌ طَوارِدُ"[٦]، أو تصوير سرعة القانص مع الضواري: "يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كالسِّرْحانِ مُنْصَلِتاً"[٧].

وقد يأتي الحديث عن الهِرّ في سياق تصوير سرعة ناقة، كقول المثَقِّب العَبْدي[٨]:

بِصادِقَةِ الوَجِيفِ كأَنَّ هِرّاً يُباريها ويأْخُذُ بالوَضِيْنِ

فهو يبرز سرعة هذه الناقة التي جدّت في السير، وكأن هرّاً ينهش لحمها فهي تنفر

---

[١] الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص١٧٤. ومن هنا استحضر المَرَّار١٦/٤٤ النمر عند تجسيد شدة غيظ أحد الملوك وغضبه.

[٢] المُزَرِّد١٧/١٩، عبد المسيح بن عَسَلة٧٣/٢، ربيعة بن مَقْروم١١٣/٩.

[٣] المَرَّار بن مُنْقِذ١٦/٢١.

[٤] المفضليات٩٩/١١. العوابس: الكريهات المنظر. خبب السباع: الخبب ضرب من العدو. الأكلف: الفارس يخالط بياضه سواد.

[٥] السَّفَّاح بن بُكَيْر٩٢/٧.

[٦] ضَمْرة بن ضَمْرة٩٣/٣. طوارد: قوانص.

[٧] عَبْدة بن الطَّبيب٢٦/٣٠. أشعث: عنى به الصائد، وأن كلابه تتبعه. السرحان: الذئب. منصلتاً: ماضياً منجرداً.

[٨] المُثَقِّب العَبْد ٧٦/٢١. الوجيف: سير سريع. يباريها: يسير معها. الوضين للرحل بمنزلة الحزام للسرج. وينظر: الشاعر نفسه٢٨/١٠، وجابر بن حُنَيّ٤٢/٧.

وتسرع تبغي النجاء منه. ومن الموضوعات المتعلقة بالشجاعة والتي يُستحضر فيها بعض الحيوانات المفترسة إظهار القوة والتغلب على العدو؛ ذلك أن الشعراء يتفاخرون بكثرة عدد فرسانهم، مما كان يوقع الخوف والفزع في نفوس أعدائهم فترى كلابهم تهرّ، وتراهم ينزحون من ديارهم، ينقلون أهليهم كما تنقل الكلاب جراءها على الطرقات، كقول بِشْر بن أبي خازم(١):

قَطَعْنَاهُمُ فبِاليمَامَةِ فِرْقَةٌ   وأُخْرى بأَوْطاسٍ تَهِرُّ كَلِيْبُها
نَقَلْنَاهُمُ نَقْلَ الكلابِ جِراءها   على كلِّ مَعْلُوبٍ يَثُورُ عَكُوبُها

كما يربط الشعراء مفتخرين بين كثرة ما سقط من قتلى أعدائهم في أرض المعركة، وبين نهش الذئاب والضباع والنسور لجثث هؤلاء القتلى، كقول عبد المسيح بن عَسَلة(٢): عَسَلة(٢):

لَعَمْري لأَشْبَعْنا ضِبَاعَ عُنَيْزَةٍ   إلى الحَوْلِ مِنْها والنُّسُورَ القَشَاعِما
ومُسْتَلَبٍ مِنْ دِرْعِهِ وسِلاحِهِ   تَرَكْنا عليهِ الذِّئبَ يَنهَسُ قائِما

ذلك أن الشعراء عدّوا "ترك قتلى الخصوم طعاماً لطلاب الرزق من هذه الحيوانات مفخرة يفخرون بها"(٣)، وبهذا فقد نظر الشعراء إلى هذه الحيوانات المفترسة بوصفها رمزاً للافتراس ونهش جثث الإنسان، وتوسلوا بهذا الرمز في سياق الفخر بأخلاقهم الكريمة أيضاً، ومنها تحاشي الغيبة، كقول المثَقِّب العَبْدي(٤):

لا تَراني رَاتِعاً في مَجْلِسٍ   في لُحُومِ النَّاسِ كالسَّبْعِ الضَّرِمْ

فهو لا يغتاب الناس في المجالس آكلاً لحومهم كما يفعل السَّبع النهم الشديد

(١) المفضليات٩٦/١٣- ١٤. اليمامة وأوطاس: موضعان. كليب: جمع كلب. نقلناهم: خافوا حربنا فانتقلوا من بلدهم. الجراء: جمع جرو. المعلوب: الطريق الموطوء المعبد. العكوب: الغبار. وينظر: جابر بن حُنَيّ٤٢/٢٦.
(٢) عبد المسيح بن عَسَلة٨٣/٣، ٥. عنيزة: موضع. القشاعم: جمع قَشْعم، وهو الضخم من النسور. وينظر: وينظر: محرز بن المكعبر٦٠/٤- ٧، ربيعة بن مَقْروم١١٣/٢٥.
(٣) الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري القيسي، ص١٦٢.
(٤) المفضليات٧٧/٨. راتعاً: آكلاً بشره. الضرِم: الشديد النهم.

الافتراس.

أمّا **الدائرة الصغرى الثانية** التي ورد فيها ذكر بعض الحيوانات المفترسة فتشمل موضوعات فرعية، كالفخر بالضيافة والثروة والعزة، والأخلاق الكريمة، والحديث عن المرأة.

لقد افتخر الشعراء بالجود والعناية بالغرباء الذين كانوا يطرقون أبوابهم ليلاً، وكان للكلاب الدور الكبير في هدايتهم إلى ديارهم التي ما إن يقتربوا منها حتى يخرج المضيف رافعاً شعلة نار ليهتدوا بها، زاجراً كلابه أن تخلد للسكون لئلا يخاف الغرباء منها، ولئلا يظنوا أن أهل الديار بخلاء لا يطرق بابهم، كقول عَوْف بن الأَحْوَص[(١)]:

وَمُسْتَنْبِحٍ يَخْشَى القَواءَ ودُونَهُ   مِنَ اللَّيْلِ بَابَا ظُلْمَةٍ وسُتُورُها
رَفَعْتُ لَهُ ناري فَلَمَّا اهتَدى بها   زَجَرْتُ كِلابِي أَنْ يَهِرَّ عَقُورُها

كما استحضر الشعراء الذئب بوصفه رمزاً للتشرد والضياع والنفور، وقريناً للجوع في سياق تعداد مآثرهم الكريمة، كقول المرَقِّش الأكبر[(٢)]:

ولَمَّا أَضَأنا النَّارَ عِنْدَ شِوائِنا   عَرانَا عليها أَطْلَسُ اللَّونِ بائسُ
نَبَذْتُ إليْهِ حُزَّةً مِن شِوائِنا   حَيَاءً ومَا فُحْشِي على مَنْ أُجالِسُ

فهو يفخر باستضافته ذئباً أغبر اللون أتاه عندما أشعل ناره فأكرمه كما يكرم الضيف، وقدّم له قطعة من الشواء، ولا شك في أن الشاعر يعلي من فكرة الضيافة، ويبرز مبدأ السخاء الأصيل في نفس الإنسان، الذي لا يفرق في تقديم قراه بين إنسان وحيوان.

وقد ورد ذكر الثعلب بوصفه صيداً يعتمد عليه بعض العرب في أوقات الجدب مما جعلهم هدفاً للسخرية لدى المقارنة بين هؤلاء وبين من ابتعد في الأرض ينتجع الكلأ

(١) المفضليات٣٦/١-٢. المستنبح: الذي يضل الطريق فينبح، لتجيبه الكلاب، فيستدل على الحي. القواء: القَفْر من الأرض. وينظر: المَرَّار بن مُنْقِذ١٦/٥٠-٥٢ والفخر بكلابه غير العقورة.
(٢) المفضليات٤٧/١٤-١٥. أطلس: ذئب أغبر إلى سواد. الحُزة: القطعة.

لإبله، ذلك:

أَنَّ ابـنَ جَعْـدَةَ بالبُـوَيْنِ مُعَـزِّبٌ ... وبَنُـو خَفَاجَـةَ يَقْـترونَ الثَّعْلَبَـا[1]

ولقد توسل الشعراء ببعض الحيوانات المفترسة كالأسد والذئب بوصفهما رمزين للجرأة والانقضاض على الفريسة في الحديث عن علاقتهم بالمرأة التي تنفر من زوجها، كقول الجُمَيْح[2]:

أَمَّـا إذا حَـرَدَتْ حَـرْدي فَمُجْرِيَـةٌ ... جَـرْداءُ تَمْنَـعُ غِـيلاً غـيرَ مَقْـرُوبِ
وإن يَكُـنْ حـادِثٌ يُخْشى فذُو عِلَقٍ ... تَظَـلُّ تَزْبُـرُهُ مِـن خَشْـيَةِ الـذِّيبِ

فالشاعر يتوسّل في حديثه عن زوجه باللبؤة التي تكون في أكثر حالاتها نزقاً وغضباً، وهي تحافظ على جرائها، فلا يستطيع أحد الاقتراب من غيلها، كما يتوسّل بالذئب الذي يجسد الخطورة وسرعة الانقضاض على فريسته، فهذه المرأة لا يُعتَمد عليها وقت الشدائد، ولا تعرف التخلص من أية ورطة، كهذا الطفل الصغير الذي لا يعرف خطورة الذئب ليفرّ منه.

خاتمة ونتائج:

حدّد البحث مفهوم الحيوان، فهو كل حيّ ذي روح، ووزّع أنواع الحيوان الذي يمشي على مجالين: الإنسان والحيوان الذي توزّع على سبعة مجالات دلالية، شكّلت الحيوانات المفترسة أحدها وقد وضّح البحث في المحور الأول دلالة الحيوانات المفترسة، وفق أربع دوائر:

وقد ضمّت الأولى المفترس من الحيوان عامة، وتوزعت على وحدة السّبع التي سجلت

---

(1) بِشْر بن عَمْرو ٢/٧١. البوين: موضع. المعزب: الذي تباعد بإبله. يقترون الثعلب: يتبعون أثره، أو يبنون له قترة ليصيدوه.

(2) المفضليات ٤/٥-٦. حردت حردي: قصدت قصدي. المجرية: ذات الجِراء. الجرداء: المتساقطة الشعر. الغِيل: الشجر الملتف. علق: جمع عِلْقة، وهو قميص لا كمي له، يتخذ للصغير. تزبره: تزجره.

نسبة شيوع مرتفعة مقارنة مع وحدتي الوحش والأوابد، واشتركت هذه الوحدات في ملمح الافتراس عامة، وكان لكل منها ملمح خاص، فتميزت وحدة الأوابد بالبقاء الطويل، ودلّت على السرعة، ووحدة السبع بالانقضاض ونهش أجساد القتلى، ووحدة الوحش بالوحشة. وجاءت هذه الوحدات في سياق تصوير الخيل والقفار وحديث الغيبة.

وضمّت الثانية ثلاث دوائر فرعية: الأولى ضمت الأسد الذكر وصفاته، واشتركت وحداتها بملمح دلالي عام هو ذكورة الأسد وصفاته، وكان لكل وحدة ملمح خاص فوحدة الضرغام تميزت بالضراوة، والضيغم بسعة الشدق، والليث بالقوة، والمخدر بمكان الإقامة. والثانية ضمت أنثى الأسد وولده، وكان لكل وحدة ملمح خاص فوحدة الشبل تميزت بالصغر، ووحدة المجرية بالأمومة، ما عدا ملمح الأنوثة والأولاد العام.

وضمّت الثالثة وحدة النمر وما يتميز به من حدة الغضب والخبث، ووحدة الهرّ وما يتميز به من ملازمة الشيء والالتصاق. وبلغ عدد وحدات الأسد الذكر والأنثى سبع وحدات، بينما النمر والهر أربع وحدات. وقد سجلت بعض الوحدات علاقة الترادف بين الأسد والليث، والعموم والخصوص بين الأسد من جهة والضرغام والضيغم من جهة أخرى، وجاء أغلبها في سياق الحديث عن الفروسية. والثالثة: ضمّت أربع دوائر فرعية. الأولى ضمت الذّئب، وكان لكل وحدة من وحداته ملمح خاص فالسرحان تميز بالانسراح، والأطلس باللون الأغبر، والسيد بكمال الخلقة. والثانية ضمت الثّعلب، واشتركت وحداته في ملمح دلالي عام هو الخبث والسرعة، وتميزت وحدة الضوابح بالصوت. والثالثة ضمت الكلب الأهلي والوحشي، واشتركت في ملمح عام هو النبح، وكان لكل وحدة ملمح خاص، فالضراء اختصت بالدربة على الصيد، والجراء بالصغر. والرابعة ضمت أسماء أكلب الصيد، وتميّزت كل وحدة بملمح خاص متعلق بسبب تسميتها. لقد سجلت وحدات الكلاب نسبة شيوع مرتفعة مقارنة بباقي الوحدات، كما سجلت بعض الوحدات علاقة الترادف كما بين الذئب والسيد والسرحان، والعموم بالخصوص كما بين الذئب والأطلس، وجاء أغلبها في سياق سرعة الفرسان والخيل وتصوير القفار، والصيد والفخر.

وضمّت الرابعة الضبع وأولاده، وكان عدد وحداتها قليلاً، واشتركت في ملمح دلالي عام هو الافتراس والعداوة، وكان لكل منها ملمح خاص، فوحدة الأعثى تميزت بكثرة شعر الوجه، والعرفاء بطول شعر الرقبة، والجرو بالصغر. ووردت هذه الوحدات بمصاحبة لغوية تتعلق بالافتراس، وربطت بين وحداتها علاقة العموم والخصوص، وجاءت في سياق الفخر وتصوير قتلى المعارك، ونعت القفار، ورصد هموم الإنسان.

ووقف البحث في المحور الثاني عند موضوعات الحيوانات المفترسة، وخلص إلى أن الحديث عنها أتى ضمن سياقات وُزِّعت على دائرتين: كبرى شملت تصوير الديار المهجورة، ورحلات الصيد، والفلوات المقفرة، والفروسية، وصغرى: شملت الفخر بالقِرى، والثروة، والمرأة.

المصادر والمراجع:

١ - **الأدب الجاهلي**، ٢٠٠١، حسني عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار، القاهرة.

٢ - **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١٩٨٩، الخطيب القزويني، ت مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب بيروت.

٣ - **التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه**، ٢٠٠٠، كريم زكي حسام الدين، دار غريب، القاهرة.

٤ - **الحيوان**، ١٩٦٥، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.

٥ - **دراسات في الشعر الجاهلي**، ١٩٨١، يوسف خليف، دار غريب للطباعة، القاهرة.

٦ - **الرحلة في القصيدة الجاهلي**ة، ١٩٨٢، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٧ - **شعرنا القديم والنقد الجدي**د، ١٩٩٦، وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت.

٨ -**الصحاح في اللغة**، ١٩٥٦، الجوهري، تحقيق أحمد عطار، دار الكتاب العربي، القاهرة.

٩ - **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ١٩٧٠، نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد، بيروت.

١٠ -**الغريب المصنف**، ١٩٩٧، القاسم بن سلاّم الهروي، مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية.

١١ - **فن كتابة المسرحية**، ١٩٩٨، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

١٢ - **القاموس المحيط**، ١٩٩١، الفيروزآبادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٣ - **كتاب الصناعتين**، ١٩٥٢، أبو هلال العسكري، ت علي مُحَمَّد البجاوي و مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

١٤ - **لسان العرب**، ب. ت، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

١٦ - **معجم مقاييس اللغة**، ١٩١، أحمد بن فارس، ت عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، مصر.

١٦ - **المفضليات**، ١٩٧٦، المفضل الضَّبي، ت أحمد مُحَمَّد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر.

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ -١٦٧)/ صيف -خريف ٢٠٢٢

دلالات التّشكيل البنائيّ لحديث الشّاعر العذريّ عن الوشاة والعذّال شعر "جميل بن معمر" أنموذجاً

نغم منهل إبراهيم(*)

بإشراف أ . د . عدنان أحمد

و د. رباح علي(**)

الملخص:

شغلَ الحديثُ عن الوشاة والعُذّال في الشّعر العربي، ولا سيّما الغَزَليّ العذريّ منه، مكاناً واسعاً في قصائد الشّعراء وأبياتهم، فعبّروا عن سُخطهم ورفضهم لهم، وتعدَّدت أساليبهم في التّعبير عن ذلك، فكان التّشكيل البنائيّ وسيلةً لإيضاح موقفهم، وتعرية قلقهم وتوتّرهم وتذمّرهم. ويلحظ المُمْعنُ في شعر أستاذ المدرسة الغزليّة العذريّة "جميل بن معمر"، أنّ لغته تعاضدت بألفاظها، وتراكيبها، وصورها، للإيحاء بدلالة رفض مستمرّة ومتجدّدة، تشي بحضور حال من التحدّي المبطّن للمجتمع، وتعرّي رغبة الشّاعر العاشق في التفوّق على مجتمعه الذي أنهكه برقابته وتقاليده الصّارمة، فكان فنّه الشّعريّ عالماً ممكناً، استطاع بوساطته أن يتجاوز قيود الواقع، ويتخلّص من أشكال التّنغيص فيه.

كلمات مفتاحيّة: الوشاة والعذّال، التّشكيل البنائي، الشّعر العذريّ، جميل بن معمر.

* طالبة دراسات عليا، في قسم اللغة العربيّة، بجامعة تشرين.
** عضوا هيئة تدريسيّة، في قسم اللغة العربية، بجامعة تشرين.

مقدّمة:

شغل المجتمعُ فكرَ الشّاعر العذريّ ونتاجه الفنّيّ، فهو فردٌ من منظومة اجتماعيّة، يؤثّر فيها ويتأثّر بها، ويعيش في ضوء القيم التي تحملها، لذلك كان لابدَّ أن تترك تلك المنظومة بصمتَها في شعره. وقد مثَّل الوشاة والعذَّال عنصراً من الواقع الاجتماعيّ، وعبَّروا عن وعي قائمٍ للحياة لا يمكنُ تجاهله. والملاحَظ أنَّ جميلَ بن معمر، _بوصفه عاشقاً بالدَّرجة الأولى، وأروع مثل للحبّ العذريّ[1]_ لم يكن متصالحاً مع مجتمعه، وهذا ما كشفته بنى لغته السَّطحيَّة، وعزَّزت دلالته البنية العميقة؛ إذ يتكرَّر الحديثُ عن عذَّالٍ مرفوضين، ووشاةٍ مكروهين، شكَّلوا "مانعاً من موانع وصال المحبوبة"[2]، كما يؤكِّد في أكثر من موضع في ديوانه.

وانطلاقاً من كون اللّغة لساناً ناطقاً عن حال مبدعها؛ بألفاظها، وتراكيبها، وأساليبها، وصورها، آثر البحث دراسة التّشكيل الشعريّ لحديث جميل عن الوشاة والعذّال؛ لاكتناه دلالاته، والوقوف عند البنية الدّالّة[3] التي يستبطنها، وبيان الكيفية التي ظهرت فيها على مستوى التّشكيل الفنّيّ وأدوات التّعبير؛ فدلالة الخطاب اللّغوي تُدرَس من زاويتين؛ الأولى: مرجعيّة هذا الخطاب؛ أي ما يحيل إليه من موضوعات، والثانية: تراكيبه، ومعاني هذه التراكيب[4].

أولاً: دلالات التّشكيل البنائي لحديث جميل بن معمر عن العُذَّال:

كانت "مخاطبةُ اللَّائمين طريقاً مسلوكةً في الشِّعر العربيّ، وربَّما كان امرؤ القيس أوَّلَ مَن شَرَّعها"[5]، وقد كَثُرَت في أشعار العشَّاق الذين أضناهم الهمّ، وأرهقهم الحبّ، وأصبح الحوارُ وسيلةً للتَّعبير عمَّا يلحق ذواتهم من آثارٍ سلبيَّة جرَّاء فعل اللَّوم الموجَّه

(١) ينظر: الحب المثالي عند العرب، ص ١٧.

(٢) دراسات في الشعر الإسلامي والأموي، ص١٨٨.

(٣) البنية الدّالّة: "مفهوم يشير إلى الأفكار، والصور، والمعاني، والعواطف الكامنة في بنية النّص الأدبي، التي تعتبر بنية في صيرورة تعبر عن شخصيّة الكاتب، وعن الجّماعة والعصر الذي يعيش فيه". قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص١٣٠.

(٤) ينظر: اللغة والأسلوب، دراسة، ص٢٠٤.

(٥) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص١٣٢.

إليها، فعلى الرَّغم من كلّ ما قاساه جميل من وجع حبِّه، فإنَّه لم يقبل في هذا الحبّ لومَ اللَّائمين؛ إذ يوجِّه وعيده إلى تلك العاذلة التي تبدو مألوفة عنده، وهو ما توحي به دلالةُ نداء القريب، في قوله[1]:

أَعَـاذِلَتِي فِيهَـا، لـكِ الويـلُ، أَقْصِـرِي   مِـنَ اللَّـومِ عـنِّي اليـومَ أنـتِ فِـدَاؤُها

يفترض توظيف فعل الأمر (أقصري)، وجود فعل يسعى الشّاعر إلى إيقافه؛ بسبب تبعاته السَّلبيَّة عليه؛ ففعل العذل يتضمَّن معنى الإحراق، وكأنَّ اللَّائمَ يُحرِق بعذلِهِ قلبَ المعذول، كما أوضح اللّسان[2]. ولهذا يقابل عذلها بدعاء الويل يصيبها (لك الويل)، في هيئة تركيب إسنادي، تقدَّم فيه الخبر على المبتدأ بهدف التخصيص[3]؛ رغبةً في إنزال الهلاك والمشقَّة من العذاب في قلب تلك العاذلة التي تملك منطقاً خاصَّاً مغايراً لمنطقه، ومختلفاً عنه، ولا يقف عند ذلك، بل يجعل عاذلته تلك فداءً لمحبوبته بثينة (أنتِ فداؤها) بجملة اسميّة ثابتة الدّلالة. وقد عكس أسلوب الدّعاء المزدوج (لكِ الويل... وأنتِ فداؤها)، فوقيّة الذَّات وسخطها الشّديد على الآخر (العاذلة)[4].

لقد بلغ انفعاله أوجَهُ في البيت السَّابق، وهو ما كرَّسته دلالة أساليب الإنشاء المتواترة تباعاً من نداء، إلى دعاء، إلى أمر، وهذا ما يرجّح حضور بنية الرَّفض بوصفها البنية الدِّلاليَّة التي كانت سبباً في إنتاج الشكل التَّعبيري لحديث العذَّال.

ولعلَّ من أسباب اختيار حضور بثينة بوصفها ضميراً (فيها، فداؤها)، في مقابل حضور العاذلة بوصفها اسماً ظاهراً (أعاذلتي)، إيحاءً بمكانة بثينة السَّامية، ورمزيّة حضورها الإيجابي في ذات الشَّاعر الذي لا ينسجم مع حضور العاذلة السَّلبي.

لم يكن فعلُ اللَّومِ الموجَّه إلى العاشق فعلاً فرديَّاً، بل كان فعلاً جماعيَّاً يقوم به الغريب والقريب على حدٍّ سواء، غير أنَّ جميلاً، كما تشي الصِّياغة، لم يكن مهتمَّاً بِمَن قام بفعل اللَّوم، بقدر تركيزه على فعل اللَّوم نفسه، وقصر سببه؛ وهو ما كشفه تقديم الجار والمجرور (فيك) على الفاعل (صحبي) الذي أفاد التَّخصيص والتَّأكيد، إضافة إلى

---

(١) ديوان جميل، شعر الحب العذري، ص٢٢.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة (عذل)، ١١/ ٤٣٧.

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ١٧٦.

(٤) ينظر: لغة الخطاب الشّعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبيّة بنائيّة، ص٩٤، ٩٥.

حضور النّداء بوصفه اعتراضاً بين الفعل وشبه الجملة، والفاعل، في صدر البيت الأول، يقول[1]:

لَامَــــنِي فِيْـــكِ يَا بُثَيْنَـــةَ صَـــحْبِي لَا تَلُوْمُــوا قَــدْ أَقْــرَحَ الحُــبُّ قَلْــبِي[2]
زَعَـــمَ النَّـــاسُ أنَّ دَائِـــيَ طِـــبِّي أَنْـــتِ وَاللهِ يَا بُثَيْنَـــةُ طِـــبِّي[3]

ويلحظ تعاضد الأساليب المستخدَمَة لإبراز حال التوتّر التي اكتنفته؛ بسبب رفضه اللّوم واللّائمين؛ فمِن المزاوجة بين الأسلوبين الخبري (لامني)، والإنشائي (لا تلوموا)، إلى توظيف الاعتراض الذي يستهدف التّركيز على بثينة بوصفها داءً ودواءً في آن؛ فهي المسبِّب للّوم في صدر البيت الأوّل، وهي العلاج لآلام الحياة في عجز البيت الثاني، إلى حضور الالتفات بشكل لافت، إلى الاعتماد على البنى التّقابليّة التي تراءت في الخطاب الموجَّه إلى بثينة الموسوم بدلالات الضّعف، والعجز، والرّغبة في الانتماء، في مقابل الخطاب الموجَّه إلى النّاس والأصحاب الموسوم بدلالات يغلب عليها القوّة، والرّفض، واللّا انتماء كما أوحى فعل النّهي (لا تلوموا)، كلُّ ذلك كان كفيلاً بتعرية قلقه، وتوتّره، ورفضه زعم النّاس الباطل والقابل للشكّ الذي عبّر عنه الفعل (زعم) بما يحمله من معاني الظنّ أو الكذب في هذا السّياق[4]، وأكّده الجناس الموظَّف (طبّي/ طبّي)، الذي أظهر الفارق بين رؤية النّاس للحبّ؛ إذ يعدّونه سحراً لا غير، ورؤية العاشق له؛ إذ يعدّه علاجاً للجسم والنّفس، وشتّان ما بين الرؤيتين فالمجرِّب ليس كالمتفرّج.

لقد غدا الحبّ مسيطراً على ذات جميل، وممتلكاً فاعليّة التّقريح والتّدمير، وهو ما أشارت إليه الجملة الفعليّة (أقرح) المسبوقة بـ (قد) التّحقيقيّة التي أكدّت حدث الإمراض لذاته التي لا تمتلك الحول أو القوّة لردّه؛ بدلالة حضور دالّ (الحبّ) فاعلاً، ودالّ (القلب) مفعولاً به.

---

(١) ديوانه، ص٣٣.

(٢) أقرح: "القَرحُ الآثار، والقُرْحُ الألم؛ قال يعقوب: كأنَّ القَرْحَ الجراحاتُ بأعيانها، وكأنَّ القُرْحَ ألمها". لسان العرب، مادة (قرح)، ٢/ ٥٥٧.

(٣) طبّي: "الطِّبُّ: علاجُ الجسم والنّفس... والطِّبُّ والطُّبُّ: السّحر". المصدر السّابق، مادة (طبب)، ١/ ٥٥٣، ٥٥٤.

(٤) ينظر: المصدر السابق، مادة (زعم)، ١٢/ ٢٦٤.

لم يكن بمقدور الشّاعر أن يُلزِم العذّال بالتوقّف عن اللّوم، فتمنّى لو جرّبوا الحبّ ليدركوا عذابه، فيعذروه، ويكفّوا عن لومه، يقول[1]:

وَعَـــاذِلُون لَحَـــوْنِي فِي مَوَدَّتِهَـــا يَا لَيْـتَهُم وَجَـدُوا مِثْـلَ الـذي أَجِـدُ
لَمَّـا أَطَـالُوا عِتَـابِي فِيْـكِ قُلْـتُ لَهُـم: لا تُفْرِطُـوا، بَعْـضَ هَـذَا اللَّـوْمِ! واقتَصِـدُوا
قَـدْ مَـاتَ قَبْلِـي أَخُـو نَهْـدٍ وَصَـاحِبُهُ مُـرَقِّشٌ، واشْـتَفَى مِـن عُـرْوَةَ الكَمَـدُ[2]
وَكُلُّهُـم كَـانَ مِـنْ عِشْـقٍ منيتُـهُ وَقَـدْ وَجَـدْتُ بِهَـا فَـوْقَ الـذي وَجَـدُوا

يتّضح توظيف مجموعة من الدّوال التي تُسهم في تكوين صورة سلبيّة عن اللّائمين في ذهن المتلقّي، وتُظهر، في الوقت نفسه، سبب رفض الشّاعر لهم؛ فاختيار الفعل (لحوني) سلّط الضّوء على تبعات فعل اللّوم السلبيّة في ذاته؛ إذ أوحى بمعاناته المخاصمة، والنّزاع، والهلاك، والمعاداة، والمباغضة[3]. كما أن توظيف دالّ (العتاب) في قوله: "لما أطالوا عتابي"،

(١) ديوان جميل، ص٥٩، ٦٠.

(٢) أخو نهد: هو عبد الله بن العَجلان شاعر جاهلي أحد المتيّمين من الشّعراء، ومَن قَتَله الحبّ منهم، كانت له زوجة يقال لها هند، فطلّقها، بعد أن أقنعه والده بذلك؛ بحجة أنها عاقر، فتزوجت زوجاً غيره، فمات أسفاً عليها. ينظر: الأغاني، ٢٢/١٦٦. مرقّش: لقب غلب عليه، واسمه، فيما ذكر أبو عمرو الشيباني، عمرو. وقال غيره: عَوْف بن سعد بن مالك، وهو أحد المتيّمين، كان يهوى ابنة عمه أسماء بنت عوف بن مالك بن ضُبيعة، فخطبها إلى أبيها، الذي دفعه إلى السّفر بحجة أنه لا يزوجه حتى يُعرف بالبأس، وعندما عاد المرقّش عرف أن عوفاً أصابه زمانٌ شديد، فأتاه رجل من مراد أحد بني غُطيف، فأرغبه في المال، وزوّجه أسماء على مائة من الإبل، فمرض وسار باحثاً عنها، ومات عندها. ينظر: المصدر السابق، ٦/ ٩٣_٩٦. عروة: هو عروة بن حزام بن مُهاصِر، شاعرٌ إسلاميّ، أحد المتيّمين الذين قتلهم الهوى، أحبَّ ابنة عمّه عفراء وخطبها، لكنها زُوّجت من رجل آخر تمكّن من إقناع أهلها ببذل المال الوفير لهم، فحُوّلَت إليه، وحاولوا كتمان أمرها عن عروة، لكنه عرف خبرها، وتنقل باحثاً عنها إلى أن مات في طلبها. ينظر: المصدر السّابق، ٢٤/ ٨٠_٨٥. الكمد: "والكَمَدُ: همّ وحزن لا يستطاع إمضاؤه. الجوهري: الكَمَد الحزن المكتوم... ابن سيده: والكَمَد أشدّ الحزن". لسان العرب، مادة (كمد)، ٣/ ٣٨١.

(٣) جاء في اللسان: "لحا الشّجرة يلحوها لحواً: قَشَرَها... وفي الحديث: نُهيتُ عن مُلاحاة الرّجال أي مقاولتهم ومخاصمتهم، هو من لَحَيتُ الرجل ألحاه لَحياً إذا لُمْتُه وعَذَلته. ولاحَيتُهُ ملاحاةً ولِحَاءً إذا نازعته، وتَلاحَوا: تنازعوا. ولحاه اللهُ لحياً: لامه وشتمه وعنّفه... ابن سيده: لحاه الله لحياً: قشره، وأهلكه، ولعنه من ذلك، ومنه لَحَوت العود لَحواً إذا قشّرته... ولاحى الرجلَ ملاحاةً ولِحاءً: شاتمه. وفي المثل: مَن لاحاك فقد عاداك... ويحكى عن الأصمعي أنه قال: الملاحاة الملاوَمة والمباغضة" مادة (لحا)، ١٥/ ٢٤١، ٢٤٢.

وشى بالشدّة والتجنّي المبالَغ به في لومهم[1]، في مقابل عدم انقياده لهم، أو الانصياع لأقوالهم، لذلك يأتي أسلوبا النّهي (لا تفرطوا)، والأمر (اقتصدوا) ليؤكّدا_ دلالياً_ رفضه ظلمهم، ودعوته إلى التَّخفيف والاقتصاد في لومهم الذي حمَّله فوق ما يطيق.

وحتّى يخفّف إحساسه بالظّلم والقهر، يستحضر الزّمن الماضي، في البيت الثالث، "على جهة الاحتجاج، والاستدلال"[2]، ويأتي الظَّرف (قبلي) المعترِض بين الفعل (مات)، والفاعل المضاف (أخو نهدٍ)، لينفي خصوصيّة الحال التي آل إليها بسبب تبعات الحبّ وآلام الشّوق؛ فعبد الله بن عجلان، ومرقّش، وعروة بن حزام، نماذج للمحبّين الذين قضوا نحبهم بسبب الفراق والحرمان، الأمر الذي يجعل تجربته غير ذاتيّة، ولا شخصيّة، غير أنّها تتميّز بكون الحبّ فيها قد خرق حدود المألوف، وهذا ما أكّدته الجملة الفعلية المسبوقة بـ (قد) في قوله: "وقد وجدت بها فوق الذي وجدوا".

تستمدّ البنية الدّلاليّة لحديث العذّال حضورها من موقف جميل الرّافض لهم، ويلحظ أنّه يحاول أن يستثمر موقفه على نحو إيجابيّ، عن طريق الإيحاء بوجود علاقة تناسبية بين كثرة اللَّوم وزيادة الحبّ، يقول[3]:

فَمَا لَامَ فِيْهَا لَائِمٌ لَو عَلَمْتها ... مِنَ النَّاسِ إِلَّا زَادَ فِي حُبّهَا عِنْدِي
فَلَا تُكْثِرُوا لَوْمِي فَمَا أَنَا بالَّذِي ... سَنَنْتُ الهَوَى فِي النَّاسِ أو ذُقْتُهُ وَحْدِي

لقد كشف التفاتُه في البيت الثّاني صراعَه بين عالَمين؛ عالمه الفنّي الذي يُظهر فيه موقفاً إيجابيّاً من اللّائم، تزامناً مع حال من التَّحدّي والرَّغبة في الانتصار عليه، وعالمه الواقعي الذي يعاني فيه كثرة اللَّوم والانتقادات الموجَّهة إليه، وهو ما أبدى منه انفعالاً حادّاً، عبَّر عنه أسلوب النَّهي المتبَع بالنَّفي الذي جاء بغرض التَّعليل والتَّوضيح.

إنَّ غلبة الجمل الفعليّة على الاسميّة، أكدَّت ديمومة الرَّفض وحركته المستمرّة والمتجدِّدة، ووشت بحالٍ من التَّصالح مع النَّفس، ناتجةٍ في الغالب من عدم القدرة على تغيير الواقع، أو إعلان التمرّد عليه، وناتجة أيضاً من رؤية الحب سنةً كونية أزلية، وحقيقة واقعة لن يتأتى لأحد إنكارها.

(١) ينظر: المصدر السابق، مادة (عتب)، ١/ ٥٧٦، ٥٧٧.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٢.
(٣) ديوانه، ص٧٣.

يقف جميل، في مطلع قصيدة أخرى، في مواجهة مع أحد اللّائمين النَّاصحين الذي تجمعه فيه قَرابة، يقول[١]:

لَقَــــدْ لَامَـــــنِي فِيْهَـــا أَخٌ ذُو قَرَابَـــةٍ ... حَبِيْـــبٌ إِلَيْـــهِ فِي نَصِـــيْحَتِهِ رُشْـــدِي
فَقَــالَ: أَفِــقْ حَــتَّى مَــتَى أَنْــتَ هَــائِمٌ ... بِبَثْنَــــةَ فِيْهَـــا لَا تُعِيْـــدُ وَلَا تُبْـــدِي
فَقُلْـتُ لَـهُ: فِيْهَـا قَضَـى اللهُ مَـا تَـرَى ... عَلَـيَّ، وَهَـلْ فِيْمَـا قَضَـى اللهُ مِـن رَدِّ
فَــإِنْ يَــكُ رُشْــدَاً حُبُّهَــا أَو غَوَايَــةً ... فَقَـدْ جِئْتُـهُ، مَـا كَـانَ مِـنِّي عَلَـى عَمْـدِ

لعلّ الصّفات التي مازت اللائم هنا (أخٌ ذو قرابةٍ حبيبٌ...)، تُدخِلُ لومه خانة العتاب؛ فهو لا يعذله بقصد التّقريع الموجع، بل بنيّة النّصيحة الصّادقة التي جاءت بلبوس أمر مشحون "بدلالة الحثّ والحض والنّصح"[٢] (أفِق)؛ لتكون هزّة توقظه من غفلته، وتعيد إليه وعيه المغيَّب.

ويلحظ أنَّ التّساؤل (حتّى متى أنت هائمٌ...) يحمل في طيّاته دلالات الاستهجان والاستنكار من جهة، والتّعاطف والرّأفة من جهة ثانية؛ فهذا اللّائم/ الأخ مشفِقٌ على حال جميل، وهو يراه مسلوب الإرادة، لا يملك من أمر نفسه شيئاً إزاء حبِّ بثينة؛ فهي (لا تبدي ولا تعيد). ويكشف تتبّع مدلولات الدّوال الموظَّفة في خطابه أنَّ العاشقَ في نظره مثلُ المغشيّ عليه، أو السّكران المعتوه، أو المجنون المستَهام الذّاهب على وجهه عشقاً[٣]، فيأتي ردّ جميل منطوياً على الإقرار بعدم الاستجابة للومه، ويبادر بنفي اتّصافه بأية صفة تدلّ على غياب عقله، فالحبّ، من وجهة نظره، قضاءٌ وقدرٌ لا يمكن ردّه، ويؤكّد الأبعاد القدريّة له في تسليمه ورضاه بأمر ربّه، لذلك لا يستكين لكلام النّاس، بل يظلّ صامداً، مقتنعاً بصواب قراره، ومسوّغاً له بوصفه مصيراً محتوماً.

---

(١) ديوانه، ص٧٤.

(٢) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص٩٦.

(٣) جاء في اللسان: "تقول: أفاق يُفيق إفاقة وفَوَاقاً؛ وكلّ مغشيّ عليه أو سكران معتوه إذا انجلى ذلك عنه قيل: قد أفاق واستفاق... وأفاق العليل إفاقةً واستفاق وكذلك السّكران إذا صحا". مادة (فوق)، ١٠/ ٣١٨، ٣١٩. وجاء أيضاً: "والهُيام: كالجنون، وفي التّهذيب كالجنون من العشق... والهائم: المتحيّر، وهو أيضاً الذّاهب على وجهه عشقاً". مادة (هيم)، ١٢/ ٦٢٦.

تعطي صورة اللّائم النّاصح والمنبّه بعداً سلبيّاً يطبع فكرَ المجتمع عن الحبّ بطابعه، غير أنّ يقين الشّاعر بكون الحبّ هدايةً لا ضلالاً وخيبةً، ورغبته في إقناع اللّائم بذلك، دفعاه إلى تقديم دالّ "الرّشد"، بوصفه خبراً لـ (كان) على اسمها، إضافة إلى إعطائه موقع السّبق بوصفه معطوفاً عليه، واختيار دالّ "غواية" الذي يحمل معاني المبالغة في الضلال، والانهماك في الغَيّ[(١)]، بوصفه اسماً معطوفاً.

وعلى الرّغم من الحوار المشحون بالتوتّر بين العاشق واللّائم، فإنّ العمق الدلالي لخطاب الطّرفين، يخفي كون الحبّ رمزاً من رموز الحياة كالماء تماماً؛ وهو ما يشي به لفظا "هائم"، و"غواية"[(٢)]، فالشّاعر لا يختار ألفاظه من فراغ، بل يدرك ما تخفيه من رؤى تتّسع أبعادها على قدر التعمّق في دلالاتها؛ فالحبّ وإن كان ضلالاً، يغدو تجسيداً للحياة بحلاوتها ومرّها من منظور العاشقين.

وليس غريباً إذن أن يتماثل موقف جميل المتوتّر من العذّال في الواقع، والحركة الدّلاليّة المتوتّرة في الأبيات، يقول[(٣)]:

أَلَا إِنَّنِي رَاضٍ بِمَا فَعَلَتْ جُمْلُ ... وَإِنْ كَانَ لِي فِيْهِ الصَّبَابَةُ والخَبْلُ
رَضِيْتُ بِهِ مِنْهَا، فَأَجْوَرُ فِعْلِهَا ... لَدَى النَّاسِ عِنْدِي فِي رِضَاءٍ بِهِ عَذْلُ
وَكَرُّوا عَلَى العُذَّالِ فِيْهَا فَإِنَّنِي ... رَأَيْتُ الهَوَى فِيْهَا يُجَدِّدُهُ العَذْلُ
وَمَا كَانَ حُبِّيْهَا لِبَذْلٍ رَجَوْتُهُ ... لَدَيْهَا فَأَخْشَى أَنْ يُغَيِّرَهُ البُخْلُ

إنَّ كون الأبيات السَّابقة قائمة على التَّقابل بين موقفين واضحين متضادّين، يسوّغ للشّاعر تكثيفه دلالة التوتّر في صلب السّياق الفنّيّ؛ عن طريق توظيفه الأدوات والأساليب التي تؤكّدها؛ فمجيء (ألا) المنبّهة في صدر البيت الأوّل، وإتباعها بجملة مبدوءة بـ (إنّ) التّأكيديّة، يبرز مدى انفعاله الحادّ، وتأثّره بموقف العذّال السّلبي منه. وممّا يعزّز ذلك الانفعال أيضاً توظيفه أسلوب الشّرط، بما فيه من ترابط أخفى تحدّياً مبطّناً تخطّى فيه حال الشّوق؛ ليؤكّد أنّه على استعداد لتحمّل كل أنواع الفساد الجسدي والنفسي من جراحة أو

(١) ينظر: لسان العرب، مادة (غوي)، ١٥/ ١٤٠، ١٤١.

(٢) جاء في اللّسان: "والهُيام، بالضمّ: أشدّ العطش... الأزهري: الهيمان: العطشان". مادة (هيم)، ١٢/ ٦٢٧. وجاء فيه: "والغَوَى: العطش". مادة (غوي)، ١٥/ ١٤٢.

(٣) ديوانه، ص١٥٦.

كلمة أو جنون، كما وشى دال (الخَبْل)[١] الذي جاء معرَّفاً بـ (أل)؛ لإفادة الاستغراق في دلالات القطع والألم والعناء، ممّا زاد من حدّة ذلك التّحدّي. ويأتي الجناس(جمل/ خبل) ليكسب موقفه نغماً إيقاعيّاً بارزاً.

ويرجع استخدامه التّكرار، بوصفه وسيلة أسلوبيّة تجلّت في تكرار دالّ "الرّضا" ثلاث مرّات؛ (راضٍ، رَضِيْتُ، رِضَاءٍ) في مقابل تكرار دالّ "العذل" ثلاث مرّات أيضاً؛ (عَذْلُ، العُذَّال، العَذْل)، يرجع إلى الطّبيعة الانفعاليّة التي تغلّف الأبيات، والتي تتساوق مع رغبته في التفوّق على الطّرف الآخر، ولو على المستوى الصِّياغي، وما يؤكّد ذلك أيضاً كثرة الضّمائر العائدة إليه، في مقابل قلّة الضَّمائر العائدة إلى العذّال.

ولعلّ ممّا يلفت الانتباه أيضاً، ذلك اللّون من التّكرار الصّوتي الذي يحاكي تأثّره، ولو على غير وعي منه، بدالّ اللّوم أو العذل؛ إذ تكرَّر صوت اللّام المجهور في نهاية الدّوال (جُمْلُ، خَبْلُ، عَذْلُ، عُذَّال، بَذْل، بُخْل)، بشكل يتوافق مع صوت اللّام في أداة النّهي (لا) التي يستبطنها في داخله، والتي تأسَّست عليها بنية الرّفض في حديثه مع العذّال؛ إذ "إنّ للعناصر الصّوتيّة الشّكليّة من تكرار، وموازنة، وإيقاع وزني، وغيرها، أثراً فاعلاً في انسجام النّص الشّعريّ في دلالته؛ فنوع الصّوت وتنظيمه حمّال معانٍ كامنة، وأفكارٍ موافقة لِدلالة النَّصّ الكليّة"[٢]. وقد أثرى الجناس الموظَّف في البيت الأخير (بذل، بخل) دلالة التّقابل التي انتظمت في سياق التّضاد أيضاً.

يُلحظ في شعر جميل أنَّ حواره مع العاذل يخفي قلقاً يعانيه، ويضمر شكوى يحاول عدم الإقرار بها، يقول[٣]:

يَقُوْلُـــوْنَ: مَـــا أَبْــلَاكَ، والمــالُ غَـــامِرٌ ... عَلَيْـكَ، وَضَـاحِي الجِلْـدِ مِنْـكَ كَنِـيْنُ؟[٤]

---

(١) "الخَبْلُ، بالتّسكين: الفساد. ابن سيده: الخَبْلُ فساد الأعضاء حتى لا يدري كيف يمشي فهو مُتَخَبِّل... الخَبْل: الجراح... ابن الأعرابي: الخُبْلة الفساد من جراحة أو كلمة. ورجل مُخَبَّل: كأنّه قد قطعت أطرافه. والخَبْل، بالجزم: قطع اليد أو الرجل... وأصابه خَبْل أي فالج وفساد أعضاء وعقل... والخَبْلُ: الجنون. ويقال به خَبَال أي مسّ". ينظر: لسان العرب، مادة (خبل)، ١١/ ١٩٧، ١٩٨.

(٢) فاعليّة الاتّساق الصّوتي في انسجام النّص الشّعري، خمريّة أبي نواس النونيّة أنموذجاً، ص٧٧.

(٣) ديوانه، ص٢٠١.

(٤) كنين: "الكِنّ والكِنّة والكِنان: وِقاء كل شيء وستره. وكَنَّ الشيءَ يكُنُّه كَنّاً: ستره. وكَنَنْتُ الشيءَ: سترته وصُنْتُه من الشمس... وكنّه يكنُّه: صانه". لسان العرب، مادة (كنن)، ١٣/ ٣٦.

فَقُلْـتُ لَهُـمْ: لَا تَعْـذِلُونِي، وانْظُـرُوا   إِلَى النَّـازِعِ المِقْصُـورِ كَيْـفَ يَكُـوْنُ

يغدو جَليّاً أنّ الشّاعر يستخدم الأسلوب الإنشائي ذاته في الردّ على العذّال؛ ليرتدّ صوتهم بشكل عكسي؛ فمن علوّ إلى خفوت وإلجام[1]، الأمر الذي يعمّق دلالة الرّفض، ويثبت أنّ تكرار هذا الأسلوب الفنّي أصبح مرتبطاً بفعل طقسيّ فيه تحدٍّ للمجتمع، وتخطٍّ للواقع المؤلم إلى عالم فنّي، يخبو فيه صوت العاذل وينطفئ أمام صوت العاشق.

ولما كانت الكناية "صورة بلاغيّة أصيلة... تعود إلى بداهة الإنسان العربيّ، وحدسه الواقعي بالأمور"[2]، فقد ارتكز خطاب العاذل عليها، فكشفت المنطق الخاص بالمجتمع ككلّ، الذي يتمسّك بالمظاهر الخارجيّة، وقد جاء الاستفهام المشحون بدلالتي الاستنكار والتعجّب تأكيداً لذلك المنطق.

ويمكن القول: إنَّ البيتين السَّابقين يمثّلان نزاعاً بين حركة خارجيّة مصدرها العذّال/ المجتمع، وحركة داخليّة مصدرها ذات العاشق، ولعلّ صورة " النّازع المقصور" التي مثّلت بؤرة الدّلالة في ردّ جميل، وما يحمله لفظا اسميها المعرَّفين بـ (أل) من مدلولات، كان كفيلاً بكشف خبايا الواقع، وما يجده العاشق من مشقّة وعناء؛ فالنّزع يتضمّن معاني الاستلاب، والجذب، والقلع، وما ينشأ من نزوع الإنسان إلى أهله، والبعير إلى وطنه[3]، والقصر يشي بمعاني الكفّ والنّهي والحبس[4]، فتلتقي المدلولات فنيّاً، لتكسب صورة العاشق بعداً مأساويّاً عميقاً.

إنَّ رؤيا جميل، في حواره مع العذَّال، تأسَّست على بنية الرَّفض، كما أوضحت لغته "فالشّعر ليس هو الحدس أو الرؤيا، بل هو المنجز اللّغوي الجماليّ الذي يتجلّى به الحدس، وتتجلّى به الرؤيا"[5]، وقد حاول جميل أن يجعل ردَّه مُقْنِعاً ومُعَلَّلاً؛ ليثبت صحّة النهج الذي يسلكه في الحبّ والحياة.

(١) ينظر: العاذلة، قراءة في شعر الصّعاليك من العصر الجّاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص٤١٦.
(٢) اللغة والأسلوب، ص٢٢٥.
(٣) ينظر: لسان العرب، مادة (نزع)، ٨/ ٣٤٩، ٣٥٠.
(٤) ينظر: المصدر السابق، مادة (قصر)، ٥/ ٩٧_٩٩.
(٥) مفهوم الشّعر في تراثنا الأدبي، ص٤٣.

ثانياً: دلالات التّشكيل البنائيّ لحديث جميل بن معمر عن الوشاة:

كَثُرَ الحديثُ عن الوشاة في شعر جميل بن معمر؛ إذ "تُعَدّ قصيدة الغزل الأمويّة من أكثر قصائد الغزل على مرّ عصور الأدب العربيّ ذكراً للعاذل والواشي"(١). وإذا كان العاذل، كما أظهرت أبيات جميل، يكتفي باللّوم والعتاب والنّصح، فإنَّ الواشي يسعى إلى اختلاق الكلام ونقله بغرض النّميمة؛ للقطع بين المتحابين، وتفريق شملهما، فالفرق بين العاذل الذي يبتغي النّصح والإرشاد، والواشي الذي يخطّط للإفساد، كالفرق بين الدّواء والدّاء، وهذا ما يشير إليه الإمام الفقيه ابن حزم الأندلسي في قوله: "وهل هلك الضّعفاء، وسقط من لا عقل له، إلّا في قلّة المعرفة بالنّاصح من النّمّام، وهما صفتان متقاربتان في الظّاهر، متفاوتتان في الباطن، إحداهما داء، والأخرى دواء"(٢). ولا يصعب البرهان على ضيق العاشق بأفعال الوشاة، فهم من آفات الحبّ(٣)؛ لدورهم الكبير في تنغيص لقاءات العاشقَين، وتقييد تصرّفاتهما، يقول جميل(٤):

تَذَكَّرَ مِنْهَا القَلْبُ مَا لَيْسَ نَاسِيَا ... مَلَاحَةَ قَوْلٍ يَوْمَ قَالَتْ وَمَعْهَدَا
فَإِنْ كُنْتَ تَهْوَى أَو تُرِيدُ لِقَاءَنَا ... عَلَى خَلْوَةٍ فاضْرِبْ لَنَا مِنْكَ مَوْعِدَا
فَقُلْتُ وَلَمْ أَمْلِكْ سَوَابِقَ عَبْرَةٍ: ... أَأَحْسَنُ مِنْ هَذَا _العَشِيَّةَ_ مَقْعَدَا
فَقَالَتْ: أَخَافُ الكَاشِحِينَ وَأَتَّقِي ... عُيُوناً مِنَ الوَاشِيْنَ حَوْلِي شُهَّدَا

يستحضر الشّاعر حواراً موسوماً بطابع السّخط؛ فاسترجاع لحظات يتّضح فيها توق المحبّين إلى الاجتماع واللّقاء، ثم امتناعهما من ذلك؛ بسبب الخوف من الكاشحين والوشاة، أمرٌ يوضّح سبب الفراق، وانعدام اللّقاء، والألم الناتج منهما.

ويشي التّأكيد على اختيار زمان ومكان مُحدَّدَين للّقاء، بحضور رقابة فعليّة تُمَارَس على المحبّين؛ فإيثار دالّ (شُهَّدَا) على دالّي (أشهاد)، أو (شهود) مثلاً، يكثّف دلالة شدّة حضور الوشاة، وتعمّد معاينتهم وتكثيرها، الأمر الذي يسوّغ لبثينة رغبتها في تحقّق الاجتماع في خلوة.

(١) الغزل والوشاية في شعر بهاء الدّين زهير، ص٣٥.
(٢) طوق الحمامة في الإلفة والألاف، ص٧٨.
(٣) ينظر المصدر السّابق، ص٧٢.
(٤) ديوانه، ص٧٩.

ويتّضح قلقها وضيقها؛ بوصفها الطّرف الأكثر تأثّراً برقابة المجتمع وتقاليده الصّارمة، في قول جميل[1]:

وآخِرُ عَهْدٍ لِيْ بِهَا يَوْمَ وَدَّعَتْ ... وَلَاحَ لَهَا خَدٌّ مَلِيْحٌ وَمَحْجِرُ
عَشِيَّةَ قَالَتْ: لا تُضِيْعنَّ سِرَّنَا ... إِذَا غِبْتَ عَنَّا وَارْعَهُ حِيْنَ تُدْبِرُ
وَطَرْفَكَ إِمَّا جِئْتَنَا فَاحْفَظَنَّهُ ... فَزَيْغُ الهَوَى بَادٍ لِمَنْ يَتَبَصَّرُ
وَأَعْرِضْ إِذَا لَاقَيْتَ عَيْنَاً تَخَافُهَا ... وَظَاهِرْ بِبُغْضٍ إِنَّ ذَلِكَ أَسْتَرُ
فَإِنَّكَ إِنْ عَرَّضْتَ بِي فِي مَقَالَةٍ ... يَزِدْ فِي الذي قد قُلْتَ وَاشٍ مُكَثِّرُ
وَيَنْشُرُ سِرَّاً فِي الصَّدِيْقِ وَغَيْرِهِ ... يَعِزُّ عَلَيْنَا نَشْرُهُ حِيْنَ يُنْشَرُ
وَمَا قُلْتُ هَذَا فَاعْلَمَنَّ تَجَنِّيَاً ... لِصَرْمٍ وَلَا هَذَا بِنَا عَنْكَ يُقْصِرُ
وَلَكِنَّنِي -أَهْلِي فِدَاؤُكَ- أَتَّقِي ... عَلَيْكَ عُيُونَ الكَاشِحِينَ وَأَحْذَرُ
وَأَخْشَى بَنِي عَمِّي عَلَيْكَ وَإِنَّمَا ... يَخَافُ وَيُبْقِي عِرْضَهُ المَتَفَكِّرُ
فَقلتُ لَهَا: يَا بَثْنَ أَوْصَيْتِ حَافِظَاً ... وَكُلُّ امْرِئٍ لَمْ يَرْعَهُ اللهُ مُعْوِرُ
سَأَمْنَحُ طَرْفِي حِينَ أَلْقَاكِ غَيْرَكُم ... لِكَيْمَا يَروْا أَنَّ الهَوَى حَيْثُ أَنْظُرُ
وَأَكْنِي بِأَسْمَاءٍ سِوَاكِ، وَأَتَّقِي ... زِيَارَتَكُم، والحُبُّ لا يَتَغَيَّرُ
فَكَمْ قَدْ رَأَيْنَا وَاجِدَاً بِحَبِيبِهِ ... إِذَا خَافَ يُبْدِي بُغْضَهُ حِيْنَ يَظْهَرُ

الأبياتُ السَّابقة مجموعة من الوصايا الصَّادِرة عن ذات خائفة، مضطربة، قلقة، وساخطة على المجتمع في آن، تكشف تشتُّت العاشقَين وتخبّطهما بين عفوية الإعلان وضرورة الكتمان، فقد أصبح اتّقاء أعين النَّاس، وحفظ الطّرف، حاجة ملحّة يفرضها الواقع وتؤكّدها اللّغة؛ فقد خرج أسلوبا الأمر والنّهي في خطاب بثينة السّابق (لا تضيعنَّ، ارعَهُ، احفظنَّهُ، أَعْرِضْ، ظَاهِرْ) من دلالاتهما الأصليّة، ليحملا دلالات الطّلب الرّقيق والرّجاء والالتماس، المشبَعَة بمعاني الخوف والإشفاق على المحبوب/ جميل من جهة، وعلى حبّهما من جهة ثانية (لا تضيعنَّ سرَّنا)؛ فعلى الرّغم من علمها الأكيد بذيوع خبر حبّهما، فهي ما زالت تعدّه سرّاً خاصّاً يجب إخفاؤه وحمايته، فتشدّد وصيّتها لجميل بنهي يعزّزه تأكيدٌ مغلّفٌ برجاء أن يوليه رعايته وحرصَه (ارعَهُ).

(١) ديوانه، ص٩٠، ٩١، ٩٢.

يَتَقَدَّم المفعول بـه (طرفَك)، في البيت الثالث، بشكل صريح على الفعل والفاعل، ويُكرِّس حضوره ثانية في موقعه على هيئة ضمير (احفظنَّه)؛ بغية تخصيص الطّرف من دون سواه؛ لتأكيد أهميّة حفظه، فهو دليل يكشف حبّه، ولاسيما لأولئك المهتمين بمراقبتهما (لمن يتبصّر)، لذلك يأتي أسلوب التّمويه بوصفه الوسيلة الأفضل للتّخاطب والتّعامل، فيوهم العاشقُ المجتمعَ بأنّه خاضع له، غير أنّه في الحقيقة يخضعه بأساليبه التي تقرّ بعجزه عن المواجهة، لكنّها تخفي إصراراً على تجاوز ذلك العجز، الأمر الذي يسوّغ تحكّم بنية السّخط بالوحدة الفكريّة للمعنى التي تمّ التّعبير عنها من خلال القواعد الأصليّة في النّحو[١].

في مقابل انفعال بثينة_ الذي كشفه تتالي الأساليب الإنشائيّة، وحضور الشّرط بشكل مكثّف، ودلالة الأفعال الموظَّفة في خطابها (أتّقي، أحذر، أخشى)، التي تصبّ في معنى واحد هو الخوف[٢]_ يحاول جميل التّخفيف من حدّة قلقها وتوتّرها، مؤكّداً تجاوبه معها، ووقوفه إلى جانبها، فحبّهما دائم ثابت، لا تغيّره الظروف، ولا تؤثّر فيه ندرة اللّقاء، وهذا ما وشت به الجملة الاسميّة (الحبّ لا يتغيّر) التي جاءت بعد جملتين فعليّتين (أَكْني بِأَسماء سواكِ)، (وأتَّقي زيارَتكم)، كشفتا الرّغبة في مقاومة رقابة المجتمع عن طريق الحذر المقصود والمتواصل، الذي دلّ عليه توظيف الفعل المضارع (سأمنح، ألقاك، أكني، أتّقي)، غير أنّ هذه التّدابير الآنيّة مؤقّتة؛ تنتهي بانتهاء زمن محدّد هو زمن اللّقاء، وهذا ما يثبته اعتراض الظّرف والفعل (حين ألقاك) بين المفعول به الأوّل (طرفي)، والمفعول به الثّاني (غيرَكم). ويدل اعتراض بثينة بالجملة الدّعائية (أهلي فداؤك) بين اسم لكنّ (الضمير)، وخبرها (الجملة الفعليّة أتّقي)، على رغبتها في التّعجيل بإظهار مشاعر المحبّة والافتداء، وإقرارها بأولويّة جميل على غيره بوساطة تخصيص أقرب النّاس إليها وإيثاره عليهم.

ويأتي البيت الأخير مواساة للعاشقَين، وتصوّراً عامّاً يختزل الأبيات السّابقة، ويثبت أنّ الاضطرار إلى التّغاضي، واصطناع البغضاء، سنّةُ العشّاق القائمة على صراع الأضدّاد حيث تسود التّناقضات والتضادات بين الظّاهر والخفاء، والإقبال والإدبار، والحفظ والنّسيان، والبغض والحبّ، فيبدع العاشقان عالمهما الخاصّ، ويتعايشان فيه؛ لتجاوز الواقع وتخطّيه،

(١) ينظر: اللّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٥٢.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة (تقي)، ١٠٢/١٤، مادة (حذر)، ١٧٥/٤، مادة (خشي)، ٢٢٨/١٤.

فتقاليد المجتمع تجبرهما على المراوغة، وهذا ما أكّده جميل في أكثر من موضع في ديوانه، يقول(١):

نَصُدُّ إِذَا مَا النَّاسُ بِالقَوْلِ أَكْثَرُوا ... عَلَيْنَا، وَتَجْرِي بالصَّفَاءِ الرَّسَائِلُ
فَإِنْ غَفَلَ الوَاشُونَ عُدْنَا لِوَصْلِنَا ... وَعَادَ التَّصَافِي بَيْنَنَا والتَّرَاسُلُ

إنّهما يتحيّنان غفلة الواشين ليسرقا لحظات الوصال، فجاء أسلوب الشّرط هنا منسجماً في دلالاته مع حالهما في تلك اللّقاءات المشروطة بنشاط الواشين أو غيابهم؛ فتراهما يتراوحان بين صدٍّ مقصود، ووصالٍ مأمول. ويقول جميل في موضع آخر مخاطباً نفسه(٢):

رَأَيْتُكَ تَأْتِي البَيْتَ تُبْغِضُ أَهْلَهُ ... وَقَلْبُكَ فِي البَيْتِ الذي أَنْتَ هَاجِرُهْ

شكَّل الوشاةُ عقبةً في طريق العاشقَين؛ إذ لم يكتفوا بمراقبتهما وتقييدهما، بل سعوا إلى القطع بينهما، غير أنَّ جميلاً لم يأبه بكلامهم، وعبَّر عن موقفه منهم بقوله:

وَمَا زَادَهَا الوَاشُونَ إِلَّا كَرَامَةً ... عَلَيَّ، وَمَا زَالَتْ مَوَدَّتُهَا عِنْدِي
تَزِيدُ نَمَاءً كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ ... وَأَمْنَحُهَا فِيمَا أُسِرُّ وَمَا أُبْدِي

إنَّ كلامه يخفي تحدِّياً ضمنياً لهم؛ فالتّركيز على دوالّ محدّدة (ما زادها، ما زالت، تزيد، نماء)، يشي بتحقّق استمراريّة الحبّ، ونموّه أيضاً، مما يكثّف دلالة التحدّي؛ إذ عزَّزَ تخصيص ظرفَي (يوم، ليلة) دلالات التجدّد والاستمرار التي تنسجم ودلالات الكثرة والزّيادة، ما يعني امتلاك حبّ بثينة قدرة خاصّة تخوّله أن يتجدّد بتعاقب اللّيل والنّهار؛ فاليوم: "معروف مِقداره من طلوع الشّمس إلى غروبها"(٣)، واللّيل: "عقيب النّهار، ومبدؤه من غروب الشّمس"(٤).

وبذلك لم يستجبْ جميل لكلام الوشاة والكاشحين، على خلاف بثينة، التي استمعت، أحياناً، لزورهم وكلامهم الباطل، ما دفعه إلى القول(٥):

(١) ديوانه، ص١٥٩.
(٢) المصدر السابق، ص١٠٠، وينظر: ص٦٩، ٧٠.
(٣) لسان العرب، مادة (يوم)، ١٢/ ٦٤٩.
(٤) المصدر السابق، مادة (ليل)، ١١/ ٦٠٧.
(٥) ديوانه، ص١٩٢، ١٩٣.

ثَـنَى الشَّـوْقَ فَـالعَيْنُ اللَّجُـوْجُ سُـجُوْمُ ... دِيَارٌ بِعَـبْلَاءِ الـرُّبَا فَرُسُـومُ[1]

عَفَاهَـا البِلَـى بَعْـدَ الأَنِـيْسِ وَضَـافَهَا ... مَـعَ اللَّيْـلِ وَكَّـافُ الـرِّوَاقِ هَـزِيْمُ[2]

مَنَـازِلُ لَـو كَلَّمْتُهَـا مَـا تَكَلَّمَـتْ ... دَوَارِسُ أَدْنَى عَهْـدِهِنَّ قَـدِيْمُ

لَيَالِيَنَـا إِذْ نَحْـنُ نَسْـتَأْنِفُ الهَـوَى ... بِنَـا، وَالأَعَـادِي وَالوُشَـاةُ كُظُـومُ

وَنَلْهُـو بِخُلْـوِ الوَعْـدِ مِنْهَـا كَمَـا لَهَـا ... غَرِيـرٌ بِأَيَّامِ الرِّضَـاعِ فَطِـيْمُ[3]

أَمَـا والهَـدَايَا، والـذي كَبَّـرَتْ لَـهُ ... قُـرَيشٌ، وَأَعْنَـاقُ المطِـيِّ تَسُـوْمُ[4]

يُنَـازِعْنَ خَشَّـاتِ البُـرَى كُـلَّ مُحْـرِمٍ ... مُهِـلٍّ يُصَـلِّي تَارَةً وَيَصُـومُ[5]

---

(١) سجوم: "هو قَطَرَان الدّمعِ وسَيَلَانه، قليلاً كان أو كثيراً، وكذلك السَّاجم من المطر، والعرب تقول: دمعٌ ساجم، ودمع مسجوم: سجمته العين سجماً... والسَّجمُ: الدّمع، وأعينٌ سُجُومٌ: سَوَاجِم. وانسجم الماءُ والدّمعُ، فهو مُنسَجِم إذا انسجَمَ أي انصبّ... سجم العينُ والدّمعُ الماءَ إذا سال". لسان العرب، مادة (سجم)، ١٢/ ٢٨٠، ٢٨١. عبلاء: "الأصمعي: الأعبل والعبلاء: حجارة بيضٌ... وقيل العبلاء الصخرة من غير أن تُخصّ بصفة... والعبلاء: موضع". المصدر السابق، مادة (عبل)، ١١/ ٤٢٠_٤٢٢.

(٢) وكَّاف: "وكف الدمعُ والماءُ وكفاً...: سال. ووكفت العينُ الدمعَ... أسالته. اللحياني: ... وسحاب وكوف إذا كانت تسيل قليلاً قليلاً". المصدر السابق، مادة (وكف)، ٩/٣٦٢. الرّواق: "وألقت السحابةُ على الأرضِ أَرواقَها: أَلحَّتْ بالمطرِ والوَبْلِ... وَرَوقُ السحاب: سيله". المصدر السابق، مادة (روق)، ١٠/١٣٢. هزيمُ: "والهَزَمَةُ والهَزَمُ والاهتزامُ والتهزُّمُ: الصوت... وهزيمُ الرعدِ: صوتُه... والهَزيم والمتَهَزِّم: الرعدُ الذي له صوت شبيه بالتكسُّر. وتَهَزَّمَت السَّحابة بالماء واهتزمت: تشقَّقت مع صوت عنه... الأصمعي: السَّحاب المتهزِّم والهزيم هو الذي لِرَعْدِه صوتٌ، يقال منه: سمعتُ هَزمَةَ الرَّعْدِ، قال الأصمعي: كأنَّه صوت في تشقُّق". المصدر السابق، مادة (هزم)، ١٢/٦٠٩.

(٣) غريرٌ: "وغَرَّرَ الغُلام: طلع أوّل أسنانه كأنه أظهر غُرَّة أسنانه أي بياضها، وقيل: هو إذا طلعت أولى أسنانه ورأيت غُرَّتَها... ورجل غِرٌّ، بالكسر، وغرير أي غير مجرّب. المصدر السابق، مادة (غرر)، ٥/١٦. فطيم: "وَفَطَمَ الصبيُّ يفطمه فطماً، وهو فطيم: فَصَلَه من الرضاع... الجوهري: فِطام الصبي فِصاله عن أمه... وأصل الفطمِ: القطع". المصدر السابق، مادة (فطم)، ١٢/ ٤٥٤.

(٤) الهدايا: "والهَدْيُ: ما أُهْدِيَ إلى مكة من النّعم". المصدر السابق، مادة (هدي)، ١٥/٣٥٨. تسوم: "وسَامَتِ الإبلُ والرّيحُ سَوْمَاً: استمرّت... الأصمعي: السَّومُ: سرعة المرّ... وقال غيره: السَّومُ سرعة المرّ مع قصد الصَّوب في السّير". المصدر السابق، مادة (سوم)، ١٢/٣١١.

(٥) ينازعن: "وأصلُ النَّزع الجذبُ والقَلعُ... والنّزائع من الخيل: التي نَزَعَت إلى أعراقٍ، واحدتها نزيعة، وقيل: النَّزائع من الإبل والخيل التي انتُزِعَت من أيدي الغرباء، وفي التهذيب: من أيدي قوم آخرين، وجلبت إلى غير بلادها... وَنَزَعَتِ الخيل تَنْزِعُ: جَرَتْ طِلْقاً". المصدر السابق، مادة (نزع)، ٨/٣٥٠، ٣٥٢. خشَّات: "وَخَشَشْتُ البعيرَ أخشُّه خشَّاً إذا جعلت في أنفه الخِشاش... قال: الخِشاش عُوَيدٌ يجعل في

لَقَدْ كَذَبَ الوَاشِي الذينَ تَجَبَّرُوا ... لَهُم كُلَّمَا جِئْنَا إِلَيكَ نَمِيْمُ

أَتَوهَا بِقَوْلٍ لَمْ أَكُنْ لِأَقُولَهُ ... وَكُلُّهُم حَرْفٌ عَلَيَّ ظَلُومُ

بِقَولٍ جُزِيْتُ النَّارَ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ ... وَكُلٌّ جَزَاءِ الظَّالِمِيْنَ أَلِيْمُ

لَكِ الخَيْرُ هَلَّا عُجْتِ حَتَّى تُفَهَّمِي ... وَذُو اللُّبِّ فِي كُلِّ الأُمُورِ فَهِيْمُ

فَتَسْتَيْقِنِي أَنْ لَمْ يَكُنْ مِنْ خَلَائِقِي ... وَذَلِكَ أَمْرٌ يَا بُثَين عَظِيْمُ

أَأَكْتُمُ مَا بِي مِنْكِ ثُمَّ أَبُثُّهُ ... رَوَاةَ الخَنَا، إِنِّيْ إِذَن لَلَئِيْمُ(1)

عَجِبْتُ بِتَكْلَافِي بِكُمْ وَصَبَابَتِي ... عَلَى حِينَ قَالَ النَّاسُ: أَنْتِ حَلِيْمُ

وَتَعْزِيَتِي بالصَّبْرِ قَلْبَاً كَأَنَّمَا ... لَهُ بَيْنَ عُلْوِيِّ الأَرَاكِ حَمِيْمُ

وَمَا مَرَّ عَصْرٌ مِنْذُ شَطَّتْ بِكِ النَّوَى ... وَلَا مَرَّ حَوْلٌ يَا بُثَيْنَ سَلِيْمُ

وَلَا لَيْلَةٌ يا بَثْنَ إِلَّا يَعُودُنِي ... عَلَيْهَا بِقَلْبِي مِن هَوَاكِ هُمُوْمُ

وَأَذْكُرُ مِنْكِ النَّأْيَ والهَجْرَ بَعْدَمَا ... تَغَوَّرَ نَجْمٌ واسْتَقَلَّ نُجُومُ(2)

فَتَنْهَلُّ عَيْنٌ بالدُّمُوعِ غَزِيْرَةٌ ... لَهَا بَعْدَ نَوْمِ النَّائِمِيْنَ سُجُومُ

وَلَا نَلْتَقِي إِلَّا لِمَامَاً عَلَى عِدَىً ... عِدَادَ الثُّرَيَّا وَقْعَةً فَنَقُومُ(3)

أنف البعير يُشَدُّ به الزّمامُ ليكون أسرع لانقياده". المصدر السابق، مادة (خشش)، ٦/٢٩٦. البُرَى: "والبُرَايَة: القوّة. ودَابَّة ذات بُرَاية أي ذات قوّة على السّير، وقيل: هي قوية عند بَري السير إياها. الجوهري: يقال للبعير إذا كان باقياً على السير إنّه ذو بُرَاية، وهو الشّحم واللّحم، وناقة ذات بُرَاية أي شحم ولحم، وقيل: ذات بُراية أي بقاء على السّير.. والبُرَة: الحلقة في أنف البعير... قال الجوهري: قال أبو علي أصل البُرَة بَرَوَة لأنها جُمِعت على بُرىً". المصدر السابق، مادة (بري)، ١٤/٧٠، ٧١.

(١) الخَنَا: "الخَنَا: من قبيح الكلام... والخَنَا: الفحش. وفي التهذيب: الخَنَا من الكلام: أفحشه". لسان العرب، مادة (خنا)، ١٤/٢٤٤.

(٢) تغوَّرَ: "وغارتِ الشّمسُ تغورُ غِياراً... غربت، وكذلك القمر والنجوم". المصدر السابق، مادة (غور)، ٥/٣٥. استقلّ: "وفي الحديث: حتى تَقَالَت الشمس أي استقلّت في السّماء وارتفعت وتعالت". المصدر السابق، مادة (قلل)، ١١/٥٦٦.

(٣) عِدَى: "والعداءُ: البعد... وقومٌ عِدَىً: متباعدون، وقيل غرباء... العِدَى: التباعد. وقومٌ عِدَى إذا كانوا مُتباعِدين لا أرحام بينهم ولا حِلْف... قال الجوهري: العِدَى، بكسر العين، الأعداء، وهو جمع لا نظير له". المصدر السابق، مادة (عدا)، ١٥/٣٥_٣٧. عِدَاد الثُّرَيَّا: "العرب تقول: ما يأتينا فلان إلا عِدَادَ القمر الثريَّا وإلا قِرانَ القمرِ الثريَّا أي ما يأتينا في السنة إلا مرة واحدة... ويقال: ما ألقاه إلا عِدَّةَ الثريَّا القمرَ... أي إلا مرَّة في السَّنة... وقيل: هي ليلة في كل شهر يلتقي فيها الثريا والقمر". المصدر السابق، مادة (عدد)، ٣/٢٨٣.

عَلَى مِثْلِ حَدِّ السَّيْفِ، فَالحَوْلُ وَقْتُنَا وَذَلِكَ عَهْدٌ يَا بُثَيْنَ قَدِيْمُ
وَإِنَّ زَمَاناً يَا بُثَيْنُ أَزَالَكُم وَجَلَّاكِ عَن أَوْطَانِنَا لَمَشُومُ
وَإِنَّ مَلِيكاً فِيْكِ أَلْوَى بِحُجَّةٍ عَلَيَّ وَمَا خَاصَمْتُهُ لَخَصُوْمُ[1]
وَلَيْتَ زَمَاناً مَرَّ يَا بَثْنُ وانْقَضَى تَعُودُ لَنَا لَذَّاتُهُ وَتَدُومُ

تأتي الأبيات السَّابقةُ في سياق دِفَاع الشّاعر عن نفسه أمام محبوبته، فيستحضر الزّمان والمكان، ويعوّل عليهما، بوصفهما شاهدَين على ما كان من حُبّه، ووثيقتين تثبتان ديمومته. ويتأكّد البعد الرمزي للمكان في محاولة إحيائه فنيّاً؛ فالشّاعر يعلم في قرارة نفسه تحوّل المكان إلى آثارٍ دارسة، بدلالة تركيزه على دوالّ المحو والطّمس (فرسومُ، عفاها البِلى، دوارس)، ويلحّ في الوقت ذاته على إرواء أرضه المجدبة؛ فيوظّف الجملة الاسميّة الاعتراضيّة (فالعينُ اللّجوج سجوم)؛ ليكون البكاء فعلاً إنسانيّاً يسعى إلى تحقيق الخصب، يشاركه في هذا الفعل ذلك السّحاب المتهزّم الذي يلحّ بالمطر والوَبل، كما يشي دالّ (الرِّواق). ولا يخفى ما في دالّ (الهزيم) من مدلولات التكسّر والتشقّق التي تتماثل مع ذاته المتصدّعة، التي ترنو لإثبات صدقها، واستعادة ثقة الطّرف الآخر.

إنّ القيمة العالية للمكان، ترتبط بحضور زمن رمزي، محمَّل بصيغة المشاركة (ليالينا)، ومحدَّد بكون الوشاة والأعداء (كظوم)، فزمن اللقاء الذي يشتاقه جميل، ويحتاجه، ويحنّ إليه، هو استرجاعٌ لأيّام الطّفولة، وتذكيرٌ لبثينة بأيّام العطاء التي مُنِع منها بدلالة توظيفه دالّ (فطيم) في التّركيب البيانيّ (كما لها غريرٌ بأيّام الرّضاعِ فطيمُ)، الذي تعدَّى مجرّد الإيماء بالمعنى، أو ترك التّصريح به، ليسخّر بطانته الدّلاليّة في حدود تعبيريّة الواقع[2]، ويكشف منطق العاشق الخاصّ الذي تعدّى رغبته بمعشوقته بوصفها امرأة، إلى تأكيد حاجته إليها بوصفها أمّاً معطيةً للأمان، والأمل، والحياة.

ويبرز دور الألفاظ الدّينيّة الموظَّفة في سياق القسم، الذي يخفي قلقاً حادّاً من الفقد، ورغبة في إثبات صدق الذّات، الأمر الذي دفعه إلى تكثيف حضور الدّوال المرتبطة

(١) ألوى: "وألَوى بحقّي ولواني: جَحَدَني إياه... ولوى عن الأمر والتوى: تثاقل... والإلواء: أن تُخالف بالكلام عن جهته... والألوى: الشديد الخصومة، الجَدِل السّليط، وهو أيضاً المتفرّد المعتَزِل". المصدر السابق، مادة (لوي)، ١٥/٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) ينظر اللغة والأسلوب، ص٢٢٥.

بالفرائض والعبادات؛ (الهدايا، كبّرت، محرم، مهلّ، يصلّي، يصوم)، فضلاً عن توظيف الجملة الفعليّة المؤكّدة بـ (لقد)، والدّاخلة على الفعل الماضي (كذب) الذي أفاد استرجاع كلّ قول صادر عن الوشاة في الزّمن الماضي، وتأكيد ديدنهم في تأليف الأحاديث وتلوينها وتزيينها بالأباطيل، ورفعها على وجه الإشاعة والإفساد، في الزّمن الحاضر والمستقبل، مستعيناً بتوظيف بنية الشّرط أيضاً، التي آثر تقديم جوابها على فعلها؛ لإظهار سخطه الشّديد لجور الوشاة، واختزال علاقته بهم بوصفها علاقة المظلوم بالظالم.

يحاول جميل أن يكون مقنعاً أكثر، فيجاهد في تحدّيه الظّلم، مركّزاً في توجيه خطابه إلى بثينة وحدها، داعماً كلامه بوساطة الحكمة (كل جزاء الظّالمين أليم)، (ذو اللّبِّ في كلّ الأمور فهيم). ويكشف اعتماده الأساليب الإنشائيّة تارةً، والأساليب الخبريّة تارةً أخرى، مقدار الثّقل والتوتّر اللّذين يحاول دفعهما في سبيل إحداث أثر حقيقيّ قد لا يتأتّى إلّا عن طريق الحركة، فيلجأ إلى توظيف الطّلب المدعّم بحرف الحثّ والحض (هلّا)، مسلسلاً ما قد تؤول إليه تلك الحركة من يقين بصحّة ما يذهب إليه (عُجت، تفهّمي، تستيقني).

يصل خطاب العاشق إلى الذّروة، ويبقى الحبّ دليله الوحيد الذي قد يبصر النّور، فتندغم دلالات البنية التّقابليّة العميقة المرتبطة بولعه بمحبوبته، في البيتين الرّابع عشر والخامس عشر، بصورة القلب المجرَّد، الفاقد الذي يستحقّ العزاء، لتتحوّل محكمته مع الوشاة إلى محكمة مع بثينة، سيكون فيها الطّرف الخاسر لا محالة.

وما اختياره لـ (علويّ الآراك) الذي يتواءم مع اختيار الدّيار بـ (عبلاء الرّبا)، بما يحملانه من دلالات، سوى الدّليل على صعوبة الوصول إلى بثينة نتيجة عاملين أساسين؛ شكّل الزّمن أحدهما عن طريق تصويره بوساطة الاستعارة، مدعوماً بمكوّنات لغويّة ــ إسناد الفعلين الوحيدين (أزالكم، جلّاك) في البيت الثاني والعشرين إليه ــ، ثمّ يأتي المجتمع ليشكّل العامل الآخر، وقد تكثّفت دلالات الصّور في البيت العشرين وما بعده؛ لتجسيد مدى صعوبة اللّقاء، وندرة حدوثه.

وإذا كان التّمنّي في البيت الأخير من القصيدة، قد كشف رغبة جميل في تخطّي تحوّلات الزّمن (مرّ، انقضى) بوساطة الزّمن نفسه (تعود، تدوم)، فإنّه في موضع آخر يتأتّى وسيلة لإعادة تشكيل عالم جديد يخلو من أشكال التّنغيص، يقول(١):

---

(١) ديوانه، ص٦٤.

فَلَيْتَ وُشَاةَ النَّاسِ بَيْنِي وَبَيْنَها ... يَذُوْفُ لَهُمْ سُمّاً طَمَاطِمُ سُوْدُ[١]
وَلَيْتَ لَهُمْ فِي كُلِّ مُمْسَىً وَشَارِقٍ ... تَضَاعَفُ أَكْبَالٌ لَهُمْ وَقُيُوْدُ

يتصدّر البيتين السَّابقين أحد الأساليب الإنشائيّة الطَّلبيّة التي تجسِّد رفض الواقع، مُمَثّلاً بأحد عناصره (الوشاة) في سياق من التذمّر والسَّخط؛ إذ تمكَّن الشَّاعر بوساطة حرف التَّمنّي المكرَّر "ليت"، الذي أفاد معنى الدُّعاء، من بثّ شكواه، والإفضاء بمكنون صدره.

وتكشف الصياغة البنائيّة مشاعرَ الحقدِ والكره التي يكنّها العاشق لهذا النَّوع من النَّاس؛ إذ يأتي تكرار تقديم الجار والمجرور العائد إليهم (لهم) في البيتين معاً لغاية توخَّاها؛ وهي التَّخصيص؛ أي إنَّ الوشاة وحدهم المختصّون بهذا الدُّعاء الغليظ من دون غيرهم. كما يأتي توظيف الاعتراض في قوله: (وليت لهم في كل ممسى وشارق)؛ ليكثّف دلالة الرَّغبة في استمرار حال القيد التي يتمنّاها لهم، وتجدُّدها من غير انقطاع.

ولعلَّ كثرة حضور الدَّوالّ الموظَّفة بصيغ الجمع (وشاة، النَّاس، طماطم، أكبال، قيود) جاءت تجاوباً مع تعاظم أحاسيس الغضب والحنق التي يكنّها للوشاة وأفعالهم؛ "فالتَّعبير عن أيّة فكرة لا يخلو مطلقاً من لون عاطفيّ... والانفعاليّة في اللّغة تعبّر عن نفسها على وجه العموم بصورتين: باختيار الكلمات، وبالمكان الذي يُخصَّص لها في الجملة"[٢].

وبذلك تؤكّد لغة أبيات جميل التي خصَّصها للحديث عن الوشاة، أنَّ مفتاح فهمها يتجلّى في بنيتها الدّالّة التي جمعت بين الرَّفض والسَّخط، بفعل الظّروف والمواقف التي واجهها، فيغدو مضمون تلك البنية مماثلاً لحال عاشق مُراقَب ومُقَيَّد، اكتفى بفنّه الشّعريّ بوصفه عالماً ممكناً، يتمكّن بوساطته من تجاوز قيود الواقع، بوساطة خلق عالم فنيّ يوازي في بنيته الجدليّة الصراعية بنية الواقع، ولكنّه بحكم توازيه معه لا يتقاطع معه ولا يطابقه، وفي الوقت نفسه لا يغترب عنه[٣].

(١) يذوف: "وَذُفْتُ: خلطتُ... والذُّوفانُ: السمُّ المنقَع، وقيل: هو القاتل". لسان العرب، مادة (ذوف)، ٩/١١١. طماطمُ: "والطَّمْطَمَة: العُجمة، والطِمْطِمُ والطِمْطِمِيُّ والطُّماطِم: هو الأعجم الذي لا يُفصِح". المصدر السَّابق، مادة (طمم) ١٢/٣٧١.

(٢) اللغة، ص١٨٣، ١٨٦.

(٣) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص٢٠٧.

خاتمة:

ارتكز خطاب جميل الفنّي، الذي جاء في معرض حديثه عن الوشاة والعذّال، على بنيتين متناسقتين؛ هما بنية الرّفض، وبنية السّخط، وقد اتّضح ذلك عن طريق استنطاق دلالات الأبيات على المستوى اللّغوي أو الشّكليّ، ودراسة علاقات الدّوال الموظّفة بعضها ببعض، فبيّنت الدّراسة التحليليّة أنّ حديث الوشاة والعذال يشكل وحدة فنيّة متماسكة، تعبّر عن موقف عام من المجتمع ككل، وتكشف رؤية للواقع والوجود، وقد استطاع الشّاعر العذريّ التعبير عن ذلك الموقف، كما استطاع نقل تلك الرؤية، بوصفه الإنسان المبدع الذي يتمكّن من العثور على شكل ملائم ليخلق ويعبّر عن هذا الكون (العالم)[١].

لقد أوحى التّشكيل البنائي بمرارة الواقع، وعرّى شعور العاشق بالانسحاق، والقلق، والتشتت بين ما يرغب فيه، وما يعجز عن الوصول إليه، فهو متخبّط بين عفوية الإعلان وضرورة الكتمان، وضائع بين صدٍّ مقصود ووصال مأمول، فتآلفت تلك الثنائيّات وانسجمت؛ لتكشف محاولته تجاوز المجتمع، ورغبته في خلق عالم مُمكن، يلجأ إليه، فيتخطّى فيه الواقع، ويحقق الانتصار عليه، ولو على المستوى الفني، فينعم بالحبّ والراحة والسكينة مع محبوبته بعيداً عن أصوات العذّال، وأعين الرقباء والواشين.

إن توظيف الشاعر العذريّ أساليب محددة في مضمون خطابه مع الواشي والعاذل، والتقاء دلالات تلك الأساليب والألفاظ الموظفة للتعبير عنها عند بنيتين رئيستين، يشي بانسجام ذلك الخطاب فنياً، وتكامله بالشّكل الذي ينمّ على موقف رؤيوي يتماثل مع موقف الشّعراء العشّاق، الذين سبقوه، من المجتمع، ويتزامن مع حضور فلسفة اجتماعيّة هي وليدة الظروف التي واجهت العاشق.

(١) مقالة المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ص١٧.

المصادر والمراجع:

١-**الأغاني**، ب ت، أبو الفرج الأصفهانيّ (ت٣٥٦هـ)، ت إحسان عبَّاس وإبراهيم السّعافين وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت.

٢-**الإيضاح في علوم البلاغة**، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م، الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) شرح وتعليق وتنقيح مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، ط٢، دار إحياء الكتب العربية.

٣-**بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، ١٩٩٢، ٢٠٠٨، ريتا عوض. ط١، ط٢، دار الآداب، بيروت.

٤-**البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ١٩٨٦، تأليف جماعي. راجع الترجمة: مُحَمَّد سبيلا، ط٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

٥-**الحب المثالي عند العرب**، ب ت، يوسف خليف، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٦-**دراسات في الشعر الإسلامي والأموي**، ٢٠١٨، عدنان مُحَمَّد أحمد. ط١، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

٧-**ديوان جميل، شعر الحب العذري**، ب ت، جمع وتحقيق وشرح دكتور حسين نصار، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، الفجالة.

٨-**طوق الحمامة في الإلفة والألاف**، ب ت، ضبط نصَّه وحرَّر هوامشه الطّاهر أحمد مكّي. ط١، دار المعارف.

٩-**قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م، سمير سعيد حجازي. ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة.

١٠-**لسان العرب**، ب ت، ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت.

١١-**اللغة**، ب ت، ج. فندريس، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومُحَمَّد القصّاص، مكتبة الأنجلو المصريّة، مطبعة لجنة البيان العربي.

١٢-**لغة الخطاب الشّعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبيّة بنائيّة**، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، فاضل أحمد القعود، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.

١٣-**اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي**، ١٩٨٨، شكري مُحَمَّد عياد، ط١، إنترناشيونال بريس.

١٤-**اللغة والأسلوب: دراسة**، ٢٠٠٦، عدنان بن ذريل، ط٢، مراجعة وتقديم حسن حميد.

١٥-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ١٩٨١، حازم القرطاجني، ت مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة. ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

الدّوريات والمجلّات:

١-**العاذلة، قراءة في شعر الصّعاليك من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ٢٠١٩، مريم حسين الحارثي، ماجستير قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الطّائف، مجلّة البحث العلميّ في الآداب، العدد العشرون، الجزء الثّالث.

٢-**الغزل والوشاية في شعر بهاء الدّين زهير**، ٢٠١٤، علي أحمد رشيد المومني، جامعة جرش، الأردن، مجلّة الموروث، العدد ٤.

٣-**فاعليّة الاتّساق الصّوتي في انسجام النّص الشّعري، خمريّة أبي نواس النونيّة أنموذجاً**، ٢٠١٧، ريحان إسماعيل المساعيد، قسم اللغة العربيّة، جامعة الزّرقاء، الأردن، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد ٤٤، العدد ٣.

٤-**مفهوم الشّعر في تراثنا الأدبي**، ٢٠٢٢، عدنان مُحَمَّد أحمد، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد(١٦٥).

التراث العربي
العدد المزدوج (١٦٦ -١٦٧)/ صيف -خريف ٢٠٢٢

السرقات المحمودة عند نقّاد العصر العباسيّ مفهومها وآليّاتها

مُحمَّد هندي المدحلي(*)

بإشراف أ. د. عبد الكريم حسين(**)

الملخص:

عالج هذا البحث فكرة السرقات المحمودة عند النقاد المؤلّفين في العصر العباسي، ممّن تناولها بالبحث والدراسة، وسعى إلى الوقوف على مفهومها وتحديده، ومعرفة الغاية التي دفعتهم إلى إخراج هذه السرقات من دائرة السرقات المذمومة، ثم حدّد الطرق والآليات التي سنّها هؤلاء النقاد للسرقة المحمودة، وطالبوا الشعراء باتّباعها، فيقف عليها مبيّنًا أقوالهم وآراءهم فيها وموردًا بعض الشواهد عليها، وهي: الزيادة في المعنى واللفظ، والاختصار، وإلطاف المعنى وتحسين كسوته، ونقل المعنى من غرض لآخر، وقلب المعنى، وتأكيده، وكشفه وتوضيحه، وتحويل المعنى العام إلى خاص وبالعكس، ونظم المنثور، فاستجلى البحث هذه الطرائق في ضوء المادة النقدية التي اشتملت عليها كتب النقد العربي القديم.

كلمات مفتاحية: الشعر العربي، النقد القديم، العصر العباسي، السرقات، السرقة المحمودة.

* طالب دراسات عليا، في قسم اللغة العربيّة، بجامعة دمشق.

** عضو هيئة تدريسيّة في قسم اللغة العربيّة بجامعة دمشق، وعضو اتّحاد الكتّاب العرب، جمعيّة النقد الأدبيّ.

مقدّمة: السرقات الشعرية مفهومًا واصطلاحًا:

السرقة في بدايتها كانت سرقة ماديّة، تتناول ما يمتلكه الإنسان من أشياء محسوسة، يضع غيره يده عليها، ولكن مع ارتقاء الفكر الإنساني أصبح للسرقة مدلولات أخرى، فأصبحت تتناول المعنويات كما الماديات، وأصبحت الأفكار الإنسانية موضعًا للسرقة والسطو، وعند ذلك أدرك النقاد خطورة هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري، فجدّوا في تتبّعه ومحاولة القضاء عليه[1]، وفي النقد العربي القديم كانت السرقات الشعرية من القضايا الرئيسية التي قلّما خلا منها كتاب بلاغي أو نقدي، إذ اتّخذها النقاد والمهتمون بالشعر أداةً يحكمون بها على شاعرية الشاعر، فعابوا على من وجدوا في شعره سرقةً، واتهموه بالتقصير، معتقدين أن في ذلك بلادةً وعجزًا، وضعفًا في الشاعرية، وفتورًا في القدرة على الخلق والإبداع، ولكن ذلك النقد –في بعض الأحيان– لم يكن يعتمد الموضوعية أساسًا له، بل لعبت فيه الأهواء والعواطف، ربما للحطّ من قيمة هذا الشاعر أو ذاك، أو لإظهار قدرة الناقد على كشف المعاني المتشابهة.

إن السرقة لغةً تعني: "سرق الشيء يسرقه سَرَقًا وسَرِقًا واسترقه، والسَّارقُ عند العرب من جاء مستترًا إلى حِرْزٍ فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلسٌ ومستلبٌ ومنتهبٌ ومحترسٌ، فإن منع ممَّا في يديه فهو غاصبٌ...، ويُقال لسارق الشعر سُرَاقَةُ"[2]، والسرقة الشعرية بمعناها الاصطلاحي تعني أن يعمد شاعر لاحق إلى شعر شاعر سابق، فيأخذ منه بيتًا أو شطر بيت أو صورة فنية أو معنى ما، وينسبه إلى نفسه، ويعرفها ابن رشيق (-٤٥٦هـ) بقوله: "السرق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأُبعد في أخذه"[3].

إن السرقات الشعرية في الأدب العربي قديمة قدم الشعر ذاته، إذ تنبّه إليها الشعراء والحذّاق بالشعر منذ العصر الجاهلي، وعابوا على من وجدوا في شعره سرقة، كما نفاها بعض الشعراء الجاهليين عن أشعارهم لما فيها من عيب يلحقهم، ومنهم طرفة حيث يقول: (البسيط)

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي القديم، ص٣.

(٢) لسان العرب: مادة سرق.

(٣) العمدة ٢/٢٨١.

ولا أُغـيرُ علـى الأشـعارِ أسْـرِقُها عنها غَنِيتُ، وشرُّ النَّاسِ من سرقًا[1]

إلّا أن هذه القضية لم تأخذ ذلك البعد التحليلي المنهجي إلّا في العصر العبّاسي، فأُلِّفت الكتب فيها، وأُفردت لها أبواب وفصول، ووضعت لها مصطلحات وتعريفات.

إن السرقة الشعرية في نظر معظم النقاد القدماء عيبٌ من عيوب الشعر، يُلام عليه الشاعر ويحطّ من رتبته، ومع ذلك فقد أدركوا أن السرقة موجودة في كلّ زمان ومكان، والشاعر لا غنى له عن الاستعانة بغيره والاستفادة ممّن تقدمه، ذلك أن السرقة داءٌ قديم وعيبٌ عتيق، والشاعر ما يزال يستعين بخاطر غيره من الشعراء، ويستمدّ من قريحتهم، ويعتمد على معانيهم وألفاظهم[2]، ويرى ابن رشيق أن السرقة "بابٌ متّسع جدًّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه"[3]، وكذلك الآمدي(-٣٧٠هـ)، إذ يرى أن السرقات بابٌ ما تعرّى منه متقدّم ولا متأخّر[4]، ومن هنا توصّلوا إلى نتيجةٍ مفادها أن "المتأخرين إنّما يجرون بريح المتقدّمين، ويصبّون على قوالبهم، ويستمدّون بلغاتهم، وينتجعون كلامهم"[5]، فراحوا يلتمسون الأعذار للمحدثين بحجّة أن المحنة عليهم أشدّ منها على من كان قبلهم؛ "لأنهم قد سُبقوا إلى كلّ معنىً بديع، ولفظٍ فصيح، وحيلةٍ لطيفةٍ وخلابةٍ ساحرةٍ"[6].

إن من الواجب على الشاعر -إن كان لابدّ له من الاستفادة من غيره- إذا أخذ شيئًا أن يخرجه بصورةٍ أفضل مما كان، لكي يبعد عن نفسه تهمة السرقة، فالنقاد القدماء وإن تسامحوا في أمر السرقة وصرّحوا للشاعر بها إلّا أنهم اشترطوا عليه أن يجوّد ما أخذه، ويحسّن صورته، فالشاعر -كما يرى جابر عصفور- لا مفرّ له من أن يسلك أحد طريقين: "إمّا التكرار الساذج الذي يُسقط قيمته كشاعر مطالب بالابتكار، وإمّا التوليد الذي يُخرجه من مأزق التكرار إلى آفاق أوسع فيما يسمّى بحسن الاتّباع"[7]، فيرى

---

(١) ديوانه، ص١٧٤.
(٢) انظر: الوساطة، ص٢١٤.
(٣) العمدة ٢/٢٨١.
(٤) انظر: الموازنة ١/٣١١.
(٥) أخبار أبي تمام، ص١٦.
(٦) عيار الشعر، ص١٣. وانظر الوساطة، ص٢١٤.
(٧) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٩١-٩٢. التوليد هو خلق معنى جديد من معنى سابق، ليس من صفاته السرقة أو الاختراع، وإنّما يقترب من الابتكار والإبداع.

المرزباني(-٣٨٤هـ) أن على الشاعر متى أخذ معنى قد سُبق إليه "أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتّى يستحقّه، فأمّا إذا قصر عنه فإنّه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير"[١]، ويرى ابن طباطبا(-٣٢٢هـ) أن الشاعر إذا تناول المعاني التي سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعبْ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه[٢].

وانطلاقًا من هنا خرج النقاد بمقولة أن ليس كلّ سرقةٍ عيبًا، فثمّة سرقات لا تعدّ من جملة المثالب، بل على العكس، فقد ينال بها الشاعر المدح والثناء، وربما استحقّ ما أخذه فنُسب إليه دون صاحبه، وهذا ما اصطلح عليه القدماء بالسرقات المحمودة أو حسن الأخذ والاتباع، ويعنون بها أن يأخذ الشاعر من غيره شيئًا فيخرجه أفضل مما كان عليه، وضدّه السرقات المذمومة، وهي أن يفسد ما أخذه فيخرجه بصورة أسوأ، ويعرّفها ابن أبي الأصبع(-٦٥٤هـ) بقوله: "هو أن يأتي المتكلّم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتّباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي وجب للمتأخّر استحقاق معنى المتقدّم"[٣].

إن مفهوم السرقة المحمودة يختلف عن مفهوم التناص بالمصطلح الحديث، وإن كان الاثنان يقومان على أساس واحد، وهو أن لابدّ من الاستعانة بالآخرين واستعارة أفكارهم، لكن الاختلاف يكمن في أن التناص كما طرحته جوليا كريستيفا يذهب إلى أن كلّ نصٍّ هو تشرّب وتحويل لنصٍّ آخر[٤]، أي يعالج فكرة التفاعل بين النصوص الأدبية واستعارة المعاني وانتقالها من أديب إلى أديب ومن شاعرٍ إلى آخر، دون الاهتمام بفكرة التحسين أو السعي إلى تحديد النص الأجود، أمّا فكرة السرقات المحمودة في النقد القديم فتقوم على مفهوم التحسين والتجويد وتسعى لتحديد التقديم الأفضل للمعنى المشترك.

(١) الموشح، ص١٦.

(٢) انظر: عيار الشعر، ص١٢٣.

(٣) تحرير التحبير، ص٤٧٥.

(٤) انظر: أدونيس منتحلًا، ص٣٤.

وبناءً على هذا وجّه النقاد للشعراء مجموعة من النصائح إن كان لابدّ من السرقة، فيطالب ابن طباطبا الشاعر بإلطاف الحيلة في الأخذ، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها حتّى تخفى على نقّادها[١]، ويركّز العميدي(-٤٣٣هـ) على ضرورة إخفاء طرق السلب، وتغميض مواضع القلب والنقض، وإتعاب الخاطر في التثقيف والتهذيب[٢]، أمّا المرزباني فيطالب الشاعر أن ينظر إلى ما قصده نظر مستغنٍ عنه لا فقير إليه[٣].

ولم يقف النقاد القدماء عند هذا الحد، بل إن حديثهم عن السرقات المحمودة طال وتشعّب، فأفردوا لها أنواعًا واستقصوا لها طرائق استنبطوها من أشعار من حَسُنَت سرقاتهم، كما وضعوا لها تعريفات وتسميات، ثمّ طالبوا الشاعر باتّباعها لكي يتسنّى له أن يحسّن ما أخذه فيبعد عن نفسه تهمة السرقة، وهذه الطرائق كالآتي:

١-الزيادة الحسنة في المعنى: من أبرز طرق التحسين في السرقة عند القدماء أن يضيف الشاعر إلى المعنى معنىً آخر أو يأتي بإضافةٍ حسنة تزيد في رونقه وتجوّده، فمتى أخذ الشاعر من شعر غيره شيئًا فزاد عليه زيادة حسنة وجب له الفضل في ذلك، وكان ابن قتيبة(-٢٧٦هـ) أوّل من تحدث عن هذه الطريقة إذ يقول: "وكان الناس يستجيدون للأعشى(-٧هـ) قوله: (المتقارب)

وكأسٍ شربْتُ على لذةٍ وأخرَى تداويْتُ منها بها[٤]

حتّى قال أبو نوّاس(-١٩٩هـ): (البسيط)

دعْ عنكَ لومِي فإنَّ اللّوْمَ إغراءُ وداوِني بالتي كانَتْ هي الدَّاءُ[٥]

فسلخه وزاد فيه معنىً آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعَجُزِه، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نوّاس فضل الزيادة فيه"[٦]، فالمعنى المشترك هو أن الخمر داءٌ ودواءٌ في

(١) انظر: عيار الشعر، ص١٢٦.

(٢) انظر: الإبانة عن سرقات المتنبي، ص٢٣.

(٣) انظر: الموشح، ص٣٥٢.

(٤) ديوانه، ص١٧٣.

(٥) ديوانه، ص٧.

(٦) الشعر والشعراء ١/٧٣.

الوقت نفسه؛ ذلك أن الإدمان عليها وما تهيجه في النفس من الرغبة الملحّة في شربها داءٌ يتداوى منه بالشرب، وخاصة حين تنقطع الخمر فيشعر مدمنها بصداع متواصل لا يزيله غيرها، فأخذ أبو نوّاس هذا المعنى وزاد عليه بأن خاطب من لامه في شرب الخمر بأن يتوقّف عن لومه، لأن لومه يغريه ويشجعه، فكانت هذه الزيادة سببًا لاستحسان بيت أبي نوّاس وشافعًا له عند اتّهامه بالسرقة بيد أنه أضاع معنى اللذة في بيت الأعشى.

ويرى الصولي(-٣٣٥هـ) أن الشاعر متى أخذ من غيره معنىً فزاد عليه كان أحقّ به، ويضرب مثالًا على ذلك بأبي تمّام(-٢٣١هـ)، فيقول: "وليس أحدٌ من الشعراء-أعزّك الله-يعمل المعاني، ويخترعها، ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمّام، ومتى أخذ معنىً زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتمّمَ معناه؛ فكان أحقّ به"[(١)]، فيرى أن مذهب أبي تمّام في الأخذ يقوم على صهر المأخوذ وتطويعه لمذهبه الشعري القائم على البديع، وذلك بتتميم معناه والزيادة عليه وتوشيحه بالبديع.

أمّا ابن وكيع التنيسي(-٣٩٣هـ) فيجعل من طرق السرقة الحسنة "مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه"[(٢)]، كما يجعل أيضًا من طرقها "رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ منه"[(٣)]، وهما كالشيء الواحد؛ لأن الزيادة في المعنى تستوجب زيادة في اللفظ، فمتى أخذ الشاعر معنى وزاد فيه معنى آخر توجّب أن يزيد في لفظه، ويضرب مثالًا قول حسان بن ثابت(-٥٤هـ): (الكامل)

يُغْشَـون حـتّى مـا تَهِـرُّ كِلابُهـمْ   لا يَسْـألون عـن السـوادِ المُقْبِـلِ[(٤)]

فأخذه أبو نوّاس فقال: (الطويل)

إلى بيـتِ حـانٍ لا تَهِـرُّ كلابُـهُ   علـيَّ ولا ينْكـرْنَ طـولَ ثـوائي[(٥)]

---

(١) أخبار أبي تمّام، ص٣٦.

(٢) المنصف للسارق والمسروق منه ١/١٠٤.

(٣) المنصف ١/١١٦.

(٤) ديوانه، ص١٨٤. يُغْشَون: يُقْصَدون، ما تهرّ كلابهم: أي أن الأضياف يكثرون التردّد عليهم، فكلابهم لا لا تنبح أحدًا لأنها اعتادت رؤيتهم.

(٥) ديوانه، ص٢١.

فيرى ابن وكيع أن "لا فرق بين الكلامين في حسن النظام والتمام"[(١)]، فالمعنى فيهما واحد، وهو أن كلاب الممدوح لا تستغرب الأضياف ولا تستنبحهم؛ لأنها اعتادت رؤيتهم، إلّا أن أبا نوّاس زاد باللفظ والمعنى، فجعل الكلاب لا تنكر طول بقائه في الحانة.

ويجعل القرطاجني(-٦٨٤هـ) من شروط الأخذ أن يركّب الشاعر على المعنى معنىً آخر وأن يزيد عليه زيادة حسنة[(٢)]، ويرى ابن الأثير(-٦٣٧هـ) أن من ضروب تحسين السرقة "أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنىً آخر"[(٣)]، فهؤلاء النقاد تسامحوا في الزيادة على المعنى، وأخرجوها من دائرة السرقات؛ لأن الشاعر إذا زاد في المعنى فإنه أضاف إليه معنى من عنده، وعدل بلفظه إلى لفظٍ آخر، وغيّر صياغته وبدّل كسوته، وكل هذا مما يوجب له الفضيلة.

٢-الاختصار: من محاسن السرقة عند النقاد القدماء أن يأخذ الشاعر بيت أحدهم أو معناه فيختصره، ويوجزه؛ لأن ذلك مما يدل على حذقه بنسج الشعر واقتداره عليه، فيجعل التنيسي استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل الضرب الأوّل من ضروب التحسين في السرقة[(٤)]، ويطلب ابن رشيق من الشاعر إذا أخذ من غيره معنىً أن يختصره إذا كان طويلًا[(٥)]، والنقاد بكلامهم هذا يقصدون أن يختصر الشاعر اللفظ مع الحفاظ على سلامة المعنى، لا أن يؤدّي الاختصار إلى غموض المعنى وفساده.

أمّا القاضي الجرجاني(-٣٦٦هـ) فنجده يستحسن بيتًا للمتنبي(-٣٥٤هـ) أخذه من البحتري(-٢٨٤هـ) فاختصره، فيقول المتنبي: (البسيط)

أعَارَنِي سُقْمَ جفنيهِ وحمَّلَني   مِنَ الهَوَى ثِقْلَ ما تَحْوي مَآزِرُهُ[(٦)]

أخذه من قول البحتري: (الكامل)

---

(١) المنصف ١/١١٧.

(٢) انظر: منهاج البلغاء ٢/١٩٢.

(٣) المثل السائر ٣/٢٢٢، وانظر الموازنة ١/٦٨، والوساطة، ص٢٢٨.

(٤) انظر: المنصف ١/١٠٤.

(٥) انظر: العمدة ٢/٢٨١.

(٦) ديوانه ٢/٢٢٠. المآزر: جمع مئزر وهو الإزار، وما تحويه المآزر: الكفل.

وكأنّ في جِسمي الَّذي في ناظِرَيْهِ مِنَ السَّقَمْ[1]

فالمعنى المشترك هو انتقال السقم من عيون الممدوح إلى جسد الشاعر، والمقصود بالسقم في العيون الفتور، وهي صفة تُمدح بها، وفي الجسد العلل والأمراض، فأورد البحتري هذا المعنى في بيت كامل، أمّا المتنبي فقد "اختصر وأحسن وأورد البيت في نصف مصراع"[2]، ثم أضاف إليه معنى آخر.

إن هذا الأسلوب في السرقة يرتبط بالأسلوب الأوّل منها، ذلك أن الشاعر متى اختصر معنىً أخذه توجّب عليه أن يزيد عليه معنىً آخر يتمّم البيت، ولذلك يعدّ ابن شرف(-٤٦٠هـ) أحسن السرقات ما كان باختصار لفظه وزيادة معناه، بينما أقبحها ما كان بزيادة لفظه وقصور في معناه[3]، ويستحسن الآمدي بيتًا لأبي تمام أخذه من المرّار الفقعسي(نحو٧٥هـ) فاختصره وزاد عليه معنىً آخر، فيقول: (الوافر)

أثافٍ كالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْنًا ونُؤيٌ مِثلما انفَصَمَ السِّوارُ[4]

أخذه من بيت المرار حيث يقول: (الكامل)

أثرُ الوُقُودِ على جَوَانِبِها بخُدُودِهِنَّ كأنَّهُ لَطْمُ[5]

فالمعنى تشبيه الأثافي وقد سفعَتْها النار بخدودٍ أثّر فيها اللطم، فأورده أبو تمّام " في مصراع، وأتى في المصراع الثاني بمعنىً آخر يليق به فأجاد"[6]، وهو تشبيه النؤي بسوارٍ قد انفصم.

وتعود فضيلة الاختصار في المعنى المأخوذ إلى أنها دليل على اقتدار الشاعر على صنعة الشعر، لأنه استطاع أن يورد في جزء بيت ما أورده غيره في بيت كامل، وأن يضيف إليه معنى آخر يتوافق معه.

(١) ديوانه ١٩٩٨/٣.

(٢) الوساطة، ص٢٢٩.

(٣) انظر: أعلام الكلام، ص٤٢.

(٤) ديوانه ١٥٣/٢. الأثافي: الحجارة التي تنصب عليها القدر، النؤي: الحاجز حول الخباء.

(٥) أمالي المرتضى ١٢٢/٣.

(٦) الموازنة ٦٨/١.

٣-إلطاف المعنى وتحسين كسوته: تُعدُّ جودة الصنعة وحسن الكسوة في الشعر معيارًا لجودته، ثم كان ذلك مقياسًا للحكم على السرقة، فمتى أخذ أحدهم معنىً من غيره فألطفه وأخرجه بأفضل من كسوته الأولى خرج فعله من دائرة السرقة، ونال بذلك الفضل، ولذلك يقول ابن طباطبا: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعبْ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيها"[١]، ويذهب ابن وكيع إلى أن من طرق التحسين في المسروق نقل ما قَبُحَ مبناه دون معناه إلى ما حَسُنَ مبناه ومعناه[٢]، ومنها أيضًا نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل[٣]، وهما بنفس المؤدّى، ويطالب العسكري(-٣٩٥هـ) الشعراء إذا أخذوا المعاني "أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها"[٤].

ويستحسن الآمدي بيتًا لأبي تمّام أخذه من الأعشى لما فيه من إلطافٍ للمعنى، وهو قوله: (الكامل)

أحلى الرجالِ منَ النّساءِ مواقعًا مَنْ كانَ أشْبَهَهُمْ بِهِنَّ خُدُودَا[٥]

وقال الأعشى: (الكامل)

وأرى الغَوانيَ لا يُواصِلْنَ امرأً فَقَدَ الشَّبابَ وقد يصلْنَ الأمْرَدَا[٦]

"فأخذ الطائي المعنى وألطفه"[٧]، ويكمن الحسن في بيت أبي تمّام في إلطافه لمعنى الأعشى، وهو نفور النساء من الرجل الذي فقد الشباب، وإعجابهن بالشاب اليافع الناعم الوجه، فأخذ أبو تمّام هذا المعنى وألطفه بأن جعل أقرب الرجال إلى قلوب النساء من كانت خدوده أشبه بخدودهن، أي في النعومة والنضارة، وهذا معنى لطيف بديع.

(١) عيار الشعر، ص١٢٣، وانظر الموشح، ص١٦.

(٢) انظر: المنصف، ص١٠٣.

(٣) انظر: نفسه ١٠٣/١.

(٤) كتاب الصناعتين، ص١٩٦.

(٥) ديوانه ٤١٠/١.

(٦) ديوانه، ص٢٢٧. الأمرد: الناعم الوجه.

(٧) الموازنة ٦١/١.

أمّا تحسين الكسوة فيكون في أن يأخذ الشاعر المعنى مجرّدًا من اللفظ فيلبسه كسوةً أحسن من كسوته الأولى، فيرى المرزباني أن الشاعر يُعذر في سرقته إذا أتى بكلامٍ أجزل من الكلام الأوّل[1]، ويورد الآمدي مثالًا على ذلك قول دعبل: (الطويل)

وإنَّ امـــرأً أسْـــدَى إليَّ بشـــافعٍ لـــدَيَّ يُرَجِّـــي الشـــكْرَ مـــنّي لأحْمَـــقُ
شَـــفيعَكَ فاشْـــكُر في الحَـــوائجِ إنَّـــهُ يَصُـــونُكَ عـــن مكروهِهَـــا وَهْـــوَ يخلـــقُ[2]

فأخذه أبو تمّام فقال وألطف المعنى وأحسن اللفظ: (الكامل)

فَلَقِيْـــتُ بـــينَ يـــديْكَ حُلْـــوَ عطائِـــهِ ولَقِيْـــتُ بـــينَ يـــديَّ مُـــرَّ سُـــؤَالِهِ
وإذا امـــرؤٌ أسْـــدى إليـــكَ صـــنيعَةً مـــن جَاهِـــهِ فكأنَّهَـــا مـــن مالِـــهِ[3]

فمن الواضح ما في قول أبي تمّام من حسن لفظ وجودة كسوة، ذلك أنّه أخذ المعنى فنقّح ألفاظه وهذّبها، واستخدم المحسنات البديعية، كالتقابل في البيت الأوّل.

ويستقبح القاضي الجرجاني بيتًا للمتنبي أخذه من أبي تمّام، فأفسد كسوته، وهو قوله: (الطويل)

ولـــو لم يكُـــنْ في كفِّـــهِ غـــيرُ روحِـــهِ لجـــادَ بهَـــا، فليتَّـــقِ اللهَ ســـائِلُه[4]

أخذه المتنبي فقال: (الكامل)

يا أيُّهـــا المُجـــدَي عليـــهِ رُوحُـــهُ إذْ لـــيسَ يأتيـــهِ لهـــا اســـتجداءُ
احْمَـــدْ عُفَاتَـــكَ لا فُجعـــتَ بِفَقْـــدِهِم فَلَتَـــرْكُ مـــا لم يأخُـــذُوا إعطـــاءُ[5]

ويعلّق القاضي على هذه الأبيات بقوله: "وبيت أبي تمّام أو بكر بن النطاح أملح لفظًا وأصحّ سبكًا، وزاد أبو الطيّب بقوله: إنه يجدي عليه روحه، ولكن في اللفظ قصور

(١) انظر: الموشح، ص٣٥٢.
(٢) ديوانه، ص١٩٣. يخلق: يبلى.
(٣) ديوانه ٣/٦٠.
(٤) ديوانه ٣/٢٩.
(٥) ديوانه ١/١٥١. المجدي: المعطي، الاستجداء: الاستعطاء، العفاة: جمع عافٍ وهو طالب المعروف.

والأول في نهاية الحسن"[1]، فالمتنبي أخذ المعنى الذي أورده أبو تمّام في بيت فجعله في بيتين، وهذا ضدّ الاختصار الذي استحسنه النقاد، ثم إنه أفسد المعنى بما كساه من ألفاظ وتراكيب، وذلك واضح في البيتين.

ومن النقاد الذين عدّوا تحسين الكسوة من السرقات المحمودة ابن رشيق، إذ يطلب من الشاعر إذا أخذ معنىً أن يختار له حسن الكلام إذا كان سفسافًا[2]، ومثله القرطاجني إذ يشترط في المعنى المسروق أن يؤخذ فيُركّب عليه عبارةً أحسن من عبارته الأولى[3]، أمّا ابن الأثير فيعدّ من السرقات المحمودة التي يُخرجها حسنها من باب السرقة "أن يؤخذ المعنى فيُكْسى عبارةً أحسن من العبارة الأولى"[4].

وهذا الأسلوب في السرقة يعلي من قيمة الألفاظ والكسوة ويرفعها، ذلك أن المعنى واحد عند السارق والمسروق منه، إلّا أن السارق عرضه عرضًا أجود فرجح على صاحبه، مما يجعل العبرة في الكساء، وأن المعنى الواحد قد يُعرض عرضًا لائقًا بألفاظ جزلة وكسوة حسنة فتزينه، وقد يُعرض بألفاظ فاترة أو متوعّرة وكسوة قبيحة فتشينه.

ومن هذا الأسلوب ما تحدّث عنه ابن الأثير تحت عنوان: قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فعدّه ضربًا من الإصلاح والتهذيب وأخرجه من باب السرقات[5]، ومثاله قول أبي نوّاس في أرجوزةٍ يصف فيها اللعب بالكرة والصولجان، فقال فيها: (الرجز)

جِنٌّ على جِنٍّ وإن كانوا بَشَرْ كأنّما خِيطُوا عليها بالإبَرْ[6]

وقول المتنبي: (الكامل)

فَكَأنَّما نُتِجَتْ قِيامًا تَحْتَهُمْ وَكَأنَّهُم وُلِدُوا عَلَى صَهَواتِهَا[7]

---

(١) الوساطة، ص٢١٦.

(٢) انظر: العمدة، ص٢/٢٩٠.

(٣) انظر: منهاج البلغاء ٢/١٩٣.

(٤) المثل السائر ٣/٢٥٤.

(٥) انظر: المثل السائر ٣/٢٩١.

(٦) لم أجد البيت في الديوان.

(٧) ديوانه ١/٣٥١. نتجت: ولدت، الصهوة: مقعد الفرس.

والفرق واضحٌ بين القولين؛ في لفظه ونظمه وصياغته، فهو كما يقول ابن الأثير "كما بين السماء والأرض، فإنّه يُقال ليس للأرض إلى السماء نسبة محسوسة، وكذلك يُقال هاهنا أيضًا، فإنه بقدر ما في قول أبي نواس من النزول والضعف، فكذلك في قول أبي الطيب من العلو والقوة"(١).

فالصورة في القولين في وصف الفارس وفرسه، إلّا أن أبا نوّاس قد شانها بذكر الجنّ وتشبيه الفارس وفرسه به، وهذا ما عدل عنه المتنبي فجعل الخيل كأنّها ولدت تحت الفرسان قائمةً، وكأنّهم وُلدوا على صهواتها، فكلٌ منهما يألف الآخر.

٤-نقل المعنى من غرض إلى آخر: رأى بعض النقاد القدماء أن الشاعر إذا أخذ معنى من شاعر آخر فاستعمله في غير غرضه الأوّل كان ذلك من أخفى السرقات، ودليلًا على حذقه واقتداره، وشافعًا له، ويُعرّف الحاتمي(-٣٨٨هـ) نقل المعنى بأنه: "باب يُنقل فيه المعنى عن وجهه الذي وُجّه له، واللفظ عن طريقه التي سُلك به إلى غيره، وذلك صنعة راصّة الكلام وصاغة المعاني وحُذّاق السراق"(٢).

أمّا ابن طباطبا فيطالب الشاعر إذا استعار المعاني أن يستعملها في غير الجنس الذي تناولها منه، "فإذا وجد معنىً لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء..."(٣)، ويجعل القاضي الجرجاني الشاعر الحاذق هو هو من يعدل بالمعنى عن نوعه وصنفه، فإذا مرّ المعنيان بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين(٤)، وكذلك يرى العميدي والقرطاجني والآمدي(٥).

ويجعل التنيسي ذلك من باب "استخراج معنى من معنى احتذي عليه وإن فارق ما قصد به إليه"(٦)، ومن الشواهد على ذلك ما أورده العسكري من قول أبي نوّاس إذ نقل المعنى من الغزل إلى وصف الخمر فأخفى سرقته: (مخلع البسيط)

(١) المثل السائر ٣/٢٩٢.
(٢) حلية المحاضرة ١/٨٢.
(٣) عيار الشعر، ص١٢٦
(٤) الوساطة، ص٢٠٤
(٥) انظر: الإبانة، ص٢٣، ومنهاج البلغاء ٢/١٩٣، والموازنة ١/١٠١.
(٦) المنصف، ص١٠٩.

لا ينــــزلُ الليــــلُ حيــــثُ حلَّــــتْ فليْـــــلُ شـــــرَّابِها نهـــــارُ[(١)]

أخذه من قول قيس بن الخطيم(نحو ٢ق هـ): (المنسرح)

قضــــى اللهُ حــــينَ صــــوّرها الــــ ــــخالقُ ألّا تكنّهــــا السّــــدفُ[(٢)]

"وهذا المعنى منقول من الغزل إلى وصف الخمر فهو خفيّ"[(٣)]، فقيس فيذكر أن الظلمة لا تستر المحبوبة ولا تحلّ حيث حلّت، لجمالها وحلاوتها، أمّا أبو نوّاس فقد نقل هذا المعنى إلى وصف الخمر، فجعل الليل عند شُرّابِ الخمر نهارًا؛ بسبب ما تفعل فيهم من نشوةٍ ولذّة.

والسبب في استحسان النقاد لهذا الأسلوب يعود لبراعة الشاعر؛ لأنه استطاع أن يكيّف المعنى مع غرضٍ يختلف عن غرضه الأوّل، ثم إن الشاعر إذا نقل المعنى من غرض لآخر أخفاه، حتّى بدا كأنه ليس هو، وزالت عنه الحجّة في السرقة.

٥-قلب المعنى: من طرق السرقات المحمودة في النقد القديم أن يأخذ الشاعر معنىً فيقلبه، ويسلك به ضدّ ما سلك صاحبه، وقد سمّاه بعضهم عكس المعنى، فيرى القاضي الجرجاني أن من لطيف السرق ما جاء به الشاعر على وجه القلب، وقصد به النقض[(٤)]، النقض[(٤)]، كقول المتنبي: (الكامل)

أأُحبُّــــهُ وأحــــبُّ فيــــه ملامَــــةً إنَّ الملامَــــةَ فيــــهِ مــــن أعدائِــــهِ[(٥)]

أخذه من قول أبي الشيص(-١٩٦هـ) فنقضه: (الكامل)

أجــــدُ الملامَــــةَ في هــــواكِ لَذيــــذَةً حُبًّــــا لِــــذِكرِكِ فليَلمْــــنيَ اللُّــــوَّمُ[(٦)]

فالمعنى العام في البيتين واحد، وهو الحديث عن اللوم في الحبّ، فأبو الشيص جعل الملامة في المحبوب فعلاً حسنًا محببًا لديه، أمّا المتنبي فقد أخذ المعنى وعكسه، وجعل الملامة في المحبوب فعلًا مذمومًا لديه.

(١) ديوانه، ص٢٤٦.
(٢) ديوانه، ص٣٩. السدف: الظلمة.
(٣) كتاب الصناعتين، ص١٩٨.
(٤) انظر: الوساطة، ص٢٠٦.
(٥) ديوانه ١/١٢٩.
(٦) ديوانه، ص٩٣.

ويجعل التنيسي من طرق السرقة الحسنة "عكس ما يصير بالعكس ثناءً بعد أن كان هجاءً"(١)، أمّا ابن رشيق فيذهب إلى أن الشاعر إذا أخذ المعنى فأجاده بأن يقلبه أو يصرفه عن وجهه إلى وجهٍ آخر كان أولى به من مبتدعه(٢)، ويعدُّ ابن الأثير عكس المعنى فعلًا حسنًا يكاد يخرجه حسنه من حدِّ السرقة(٣)، ويذهب القرطاجني إلى أنه لا تسامح في تناول المعاني المبتكرة إلّا بشروط، منها أن يقلب الشاعر المعنى ويسلك به ضدّ ما سلك الأوّل(٤).

وقد استحسن ابن طباطبا بيتًا لدعبل(-٢٤٦هـ) أخذ معناه من الأحوص(-١٠٥هـ) فقلبه وزاد عليه معنىً آخر، فيقول: (الوافر)

أحبُّ الشَّيبَ لما قيلَ ضيفٌ ... لحُبِّي للضُّيوفِ النَّازِلينَا(٥)

أخذه من قول الأحوص: (البسيط)

فبانَ مِنّي شَبَابي بعدَ لذَّتهِ ... كأنَّمَا كانَ ضيفًا نازلًا رَحَلَا(٦)

فالأحوص يتحدّث عن انقضاء عمره وذهاب شبابه، فيجعل الشباب كأنّه ضيف يقيم فترةً ثم يرحل، أمّا دعبل فقد نقل هذا المعنى وعكسه بأن جعله في وصف الشيب، فشبّه الشيب بالضيف، وربط حبّه للشيب بحبه للضيوف، ليفتخر بنفسه ويدلّ على كرمه، فزاد على وصف الشيب أن جعله سببًا ينتقل منه للحديث عن كرمه وجوده.

٦-تأكيد المعنى: ذهب القاضي الجرجاني إلى أن المعنى إذا أُخذ فأُكّد خرج بذلك من دائرة السرقات المذمومة، إذ يرى أن الكلام إذا ازداد تأكيدًا كان أبلغ، وذلك في تعليقه على قول أبي تمّام إذ أخذ معناه من قول زهير(-١٣ق هـ) فأكّده، يقول زهير: (الطويل)

(١) المنصف، ص١٠٣.
(٢) انظر العمدة ٢/٢٩١.
(٣) انظر: المثل السائر ٣/٢٤٤.
(٤) منهاج البلغاء ٢/١٩٣.
(٥) ديوانه، ص٢٥٤.
(٦) ديوانه، ص٢٢٢.

ولـــيسَ لمَـــنْ لم يركَـــبِ الهـــولَ بُغْيَـــةٌ   ولـــيسَ لرحْـــلٍ حطَّـــهُ اللهُ حامـــلُ[1]

فقال أبو تمّام: (الطويل)

ذَرِيـــــني وأهـــــوالَ الزَّمـــــانِ أُعانِهـــــا   فأهوالُـــهُ العظْمـــى تليهـــا رَغائِبـــه[2]

فيرى القاضي أن أبا تمّام "زاد بأن حقّق درك البُغية، وحصول المراد لا محالة، واقتصر زهير على التأميل؛ فلأبي تمّام فضيلة التأكيد، وأن الغرض الحثّ على تجشّم الأهوال في الطلب، فكلما ازداد الكلام تأكيدًا كان أبلغ، ولزهير مزية الصدق، لأن الأمل مقرون بهذه الحال، والبُغية مطلوبة، فأمّا الظفر الذي حكم به أبو تمّام فقد يكون، وقد يُقْتَطعُ الطالب دونه، ويُحالُ بينه وبينه"[3]، ومعنى ذلك أن أبا تمّام أكّد تحقّق المراد بأن جعله ضرورة ونتيجة حتمية لتجشّم الأهوال، أمّا زهير فجعل العمل وركوب الأهوال أساس حصول المراد وإن لم يؤكّد تحقّقه، ولكن الإنسان مطلوب منه السعي.

ومن الشواهد على ذلك أيضًا قول المتنبي: (المنسرح)

أَبعــــــدُ نأيِ المليحـــــــةِ البخـــــــلُ   في البعْـــدِ مـــا لا تُكلَّـــفُ الإبـــلُ[4]

أخذه من قول البحتري: (الطويل)

علـــى أنَّ هِجـــرانَ الحبيـــبِ هـــو النَّـــوى   لـــديَّ وعِرفـــانُ المُســـيءِ هـــوَ العـــذْلُ[5]

فالبحتري جعل هجر الحبيب ورفضه اللقاء هو النوى والبعد، لا بعد المسافات، أمّا المتنبي فقد جعل بخل الحبيبة باللقاء أبعد ما يكون من بُعدها ونأيها؛ لأنه لا يمكن أن يحدّ البخل بمسافة كمسافة المكان البعيد، ثم أكّده بأن جعل هذا البعد مما لا تُكلّف الإبل قطعه؛ لأنه غير محدود بمسافة وأن الإبل لا تقرب هذا البعد[6].

---

(١) ديوانه، ص١٠٠.

(٢) ديوانه ٢١٩/١.

(٣) الوساطة، ص٢٠٢.

(٤) ديوانه ٣٢٥/٣.

(٥) ديوانه ١٦١٦/٣.

(٦) انظر: الوساطة، ص٢٣٧.

٧-كشف المعنى وتوضيحه: ذهب القدماء إلى أن وضوح المعنى وقربه من الفهم معيارٌ لجودته، وطالبوا الشاعر أن يراعي مستوى المتلقي الفكري والثقافي، لكي يخاطبه بما يفهم، لا أن يعسر عليه فهم الشعر فيذهب جماله، ومن هنا اعتبروا أن الشاعر إذا تناول معنى غامضًا فكشفه خرج بذلك من حدّ السرقة، فيجعل ابن رشيق من طرائق التحسين أن يأخذ الشاعر المعنى فيبسطه إذا كان كزًّا، ويبيّنه إذا كان غامضًا[١]، ويعدُّ الحاتمي من السرقات الحسنة كشف المعنى وإبرازه بزيادة منه تزيده نصاعةً وبراعة، ومثاله قول امرئ القيس(نحو ٨٠ق هـ): (الطويل)

كبِكْــرِ المقــاناةِ البيــاضِ بصُــفْرةٍ غــذاها نميرٌ المـاء غـيرُ المحلَّـلِ[٢]

فأخذ هذا المعنى ذو الرمّة(-١١٧هـ)، فكشفه وأبرزه وزاد فيه زيادة لطيفة[٣]، فقال: (البسيط)

كحْــلاءُ في بَــرَجٍ صــفْراءُ في نَعَــجٍ كأنَّهــا فِضَّــةٌ قــد مسَّــها ذَهَــبُ[٤]

فيجعل امرؤ القيس لون بشرة محبوبته كبيضة النعام التي خالط بياضها صفرة، وقد غذاها ماء نمير عذب صافي، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب، إلّا أن هذا المعنى لم يكن واضحًا كما هو عند ذي الرمّة، إذ جعل عين المحبوبة كحلاء، يحدق بياض عينها بسوادها، وبشرتها صفراء خالطها بياض خالص، كأنّها الفضة التي خالطها الذهب.

ويجعل ابن الأثير من محاسن السرقة "زيادة البيان مع المساواة في المعنى، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضّحه"[٥]، ومن ذلك قول أبي تمّام: (الطويل)

هـوَ الصُّـنْعُ إن يعْجَـلْ فنفْـعٌ وإن يَـرثْ فَلَلرَّيْـثُ في بعـضِ المـواطنِ أسـرعُ[٦]

أخذه المتنبي فأوضحه بمثال ضربه له فقال: (الخفيف)

---

(١) انظر العمدة ٢/٢٩٠.

(٢) ديوانه، ص١١٦. بكر: بيضة النعامة أوّل ما تبيض، المقاناة: مخالطة البياض بصفرة، النمير: الصافي.

(٣) انظر: حلية المحاضرة ٢/٩٠.

(٤) ديوانه، ص١٢. البرج: أن يكون بياض العين محدقًا بالسواد، النعج: البياض الخالص.

(٥) المثل السائر ٣/٢٦٣.

(٦) ديوانه ٢/٣٣٢. الصنع: أي صنع الله ونصره لمن يحبّ أن ينصره، الريث: البطء.

ومـــنَ الخَـــيْرِ بُـــطْءُ سَـــيْبِكَ عَـــنَّي   أسْـــرَعُ السُّـــحبِ في المســـيرِ الجَهـــامُ[١]

ويعلّق على هذين البيتين بقوله: "وهذا من المبتدع لا من المسروق، وما أحسن ما أتى بهذا المعنى في المثال المناسب له"[٢]، فالمعنى عند أبي تمّام أن صنع الله ونصره إن يعجل فذلك خير ونفع، وإن يتأخر ويرث فربما كان ذلك أفضل وأنفع، فأخذ المتنبي هذا المعنى فكشفه، وضرب له مثالًا يوضّحه، إذ جعل تأخّر عطاء الممدوح خيرًا، وضرب مثالًا على ذلك بالسحب الجهام التي لا ماء فيها، فهي أسرع من السحب التي يكون فيها الماء، التي وإن تأخّرت بالوصول كان تأخّرها خيرًا ونفعًا.

والسبب في استحسان النقاد لهذا الأسلوب أن الذوق العربي يألف من الشعر ما كان واضحًا قريبًا إلى الأفهام، وينفر من ضدّه، لأن صعوبة الشعر تحول عائقًا دون تذوّق الجمال فيه، ومن ثمّ كان إيضاح المعنى الغامض وكشفه حسنةً للشاعر تغفر له سرقته.

٨-**تحويل المعنى العام إلى خاص وبالعكس:** انفرد ابن الأثير بالحديث عن هذا النوع، إذ عدّ من السرقات التي يُسامَح صاحبها أخذ المعنى العام ليُجعل خاصًا أو يؤخذ الخاص ليجعل عامًّا، ومن ذلك قول أبي الأسود الدؤلي(-٦٩هـ): (الكامل)

لا تَنْـــهَ عـــن خُلـــقٍ وتأتِيَ مِثْلَـــهُ   عـــارٌ عليـــكَ إذا فعلْـــتَ عظـــيمُ[٣]

أخذه أبو تمّام فقال: (الكامل)

أألـــومُ مَـــنْ بَخِلَـــتْ يـــداه وأغتَـــدَى   للبخْـــلِ تِـــرْبًا ســـاء ذاك صَـــنيعا[٤]

ويقول معلقًا: "وهذا من العام الذي جُعل خاصًا، ألا ترى أن الأول نهى عن الإتيان بما ينهى عنه مطلقًا، وجاء بالخلق منكرًا فجعله شائعًا في بابه، وأمّا أبو تمّام فإنّه خصَّ ذلك بالبخل، وهو خُلقٌ واحد من جملة الأخلاق"[٥]، فالمعنى عند الدؤلي معنى

(١) ديوانه ٤/٢٢٤. الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه.
(٢) المثل السائر ٣/٢٦٤.
(٣) ديوانه، ص٤٠٤. نسب ابن الأثير هذا البيت للأخطل، لكني لم أعثر عليه في ديوانه.
(٤) ديوانه ٤/٣٩١.
(٥) المثل السائر ٣/٢٦٢.

عام، لا يخصّ خلقًا بعينه، وإنّما تضمّن كلّ الأفعال الشائنة التي يُنهى عنها، أمّا أبو تمّام فقد خصّه بالبخل، وهو خلقٌ واحدٌ دميم من جملة الأخلاق السيئة.

أما المعنى الخاص الذي جُعل عامًا فكقول أبي تمّام: (الطويل)

ولو حادَرَتْ شَوْلٌ عذَرْتُ لِقَاحَهَا ولكِنْ حُرِمْتُ الدَّرَّ والضَّرْعُ حافِلُ[(١)]

أخذه المتنبي فجعله عامًا إذ يقول: (الطويل)

وما يُؤلِمُ الحِرْمانُ من كفِّ حارِمٍ كَمَا يؤلِمُ الحرْمانُ من كفِّ رازِقٍ[(٢)]

فأبو تمّام تحدّث عن الحرمان فحدّده بحرمان النوق لبنها، وهذا من الخاص، أمّا المتنبي فقد أخذه وجعله عامًا فتحدّث عن الحرمان من القادر دون أن يحدّده.

٩-نظم المنثور ونثر المنظوم: من أبرز أساليب إخفاء السرقة التي تحدّث عنها القدماء فعدّوها سرقة مغفورة أن يأخذ الشاعر المعنى من المنثور فينظمه، أو يأخذه من الشعر فيجعله نثرًا، فيرى ابن طباطبا أن الشاعر إذا "وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعرًا كان ذلك أخفى وأحسن"[(٣)]، ويرى الحاتمي أن "من الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق وتلبّسه اعتمادًا على منثور الكلام دون منظومه"[(٤)]، ويرى العسكري أن أحد أسباب إخفاء السرقة أن يأخذ الشاعر معنىً من نظمٍ فيورده في نثرٍ، أو من نثرٍ فيورده في نظمٍ[(٥)].

أمّا ابن رشيق فيجعل هذا الأسلوب من أجلّ أساليب السرقات وأحسنها، ويورد مثالًا عليه قول نادب الإسكندر المقدوني لما مات: حرّكنا الملك بسكونه، فتناوله أبو العتاهية(-٢١٠هـ) فقال: (الخفيف)

قد لَعمْري حكيْتَ لي غُصَصَ المَوْ ت فحرَّكْتَني لها وسَكَنْتَا[(٦)]

(١) ديوانه ٣/١٢٩. المحادرة: قلّة اللبن، شول: النوق قليلات اللبن، حافل: ممتلئ.

(٢) ديوانه ٣/٦٥.

(٣) عيار الشعر، ص١٢٦.

(٤) حلية المحاضرة ٢/٩٢.

(٥) انظر: كتاب الصناعتين، ص١٩٨.

(٦) ديوانه، ص١٠٥.

والمعنى أن الملك بسكونه إذ مات حرّك مشاعرنا وجيّشها، وقال أرسطاطاليس يندبه: "قد كان هذا الشخص واعظًا بليغًا، وما وعظ بكلامه عظةً قط أبلغ من موعظته بسكوته"[١]، وقال أبو العتاهية في ذلك: (الوافر)

وكانَتْ في حَياتِكَ لي عِظاتٌ فأنْتَ اليومَ أوعَظُ منْكَ حيًّا[٢]

والمعنى أن موت المرثي كان أبرز ما وعظ به، وقد كان واعظًا بليغًا في حياته، ذلك أن في الموت عبرة، وهو سيف على رقاب الناس، لا يشفع منه منصب أو مال.

إن هذا الأسلوب من أفضل أساليب السرقة وأبعدها عن المذمّة والنقد؛ لأن أخذ المعاني من المنثور غير متعذّر على الشعراء، إذ لا يُنسب المعنى لقائلٍ بعينه فيُتّهم من أخذه بالسرقة، فالمعاني في المنثور ملك للجميع، ثمّ وإن عُرف صاحب القول فاتُّهم الشاعر بالسرقة، إلّا أن فضيلة نظم النثر وجعله شعرًا تُحسب له.

نتائج البحث:

- إن قضية السرقات الشعرية قديمة قدم الشعر ذاته، نلاحظها في كلّ زمان وعندّ كلّ شاعر.
- لا يمكن للشاعر أن يتجنّب الوقوع في السرقة مهما يحاول ويجتهد، لأن ذلك من أساسيات الفن الشعري الذي يقوم على الاستفادة من الآخرين وتبادل الخبرات.
- إن مفهوم السرقة المحمودة يختلف عن مفهوم التناص؛ لأن مفهوم التناص لا يهتم بفكرة التحسين في المسروق كما عند النقاد القدماء واشتراطهم تجويد المأخوذ.
- لم يكن نقاد العصر العباسي شديدي التعصّب في قضية السرقات الشعرية، ذلك أنّهم لم يعدّوا كلّ سرقة عيبًا يُلام عليه الشاعر.
- إن الشاعر إذا وقع شعره في شرك السرقة فلابدّ له من التحايل في المسروق حتّى يبعد عن نفسه الذمّ، ويكون ذلك بتحسين المسروق وتجويده.
- إن معظم الأساليب التي تحدّث عنها النقاد كانت تتجه إلى معاني الشعر أكثر من ألفاظه، وكأنهم أدركوا أن السرقة تكون في المعاني أكثر منها في الألفاظ، ذلك أن المعنى أخفى في السرقة من اللفظ، وأكثر طواعية للتعديل والتحوير.
- إن السرقة وإن وقعت في معاني الشعر أكثر منها في ألفاظه إلّا أن الشاعر يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الألفاظ ليخفي سرقته، ذلك أن الألفاظ كساء للمعاني، ومن الممكن أن يُعرض المعنى ذاته في أكثر من كسوة، بعضها أجود من بعض.

---

(١) العمدة، ٢/٢٩٣

(٢) ديوانه، ص٤٩٢

المصادر والمراجع:

١-**الإبانة عن سرقات المتنبي**، ١٩٦١م، العميدي، ت إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة.

٢-**أخبار أبي تمّام**، أبو بكر الصولي، ت بياتريس جريندلر، المكتبة العربية، أبو ظبي.

٣-**أدونيس منتحلًا**، ١٩٩٣م، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، مصر.

٤-**أعلام الكلام**، ١٩٢٦م، ابن شرف القيرواني، ت عبد العزيز أمين الخانجي، ط١، مطبة النهضة، القاهرة.

٥-**أمالي المرتضى**، ١٩٠٧م، علي بن الطاهر، ت مُحَمَّد بدر الدين النعساني، ط١، مطبعة السعادة، مصر.

٦-**تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ١٩٦٣م، ابن أبي الأصبع المصري، ت حفني مُحَمَّد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

٧-**حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، ١٩٧٩م، الحاتمي، ت جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد.

٨-**ديوان الأحوص الأنصاري**، ١٩٩٠م ت عادل سليم جمال، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٩-**ديوان الأعشى الكبير**، ميمون بن قيس، ت مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت.

١٠-**ديوان أبي الأسود الدؤلي**، ١٩٩٨م، صنعة: أبي سعيد السكّري، ت مُحَمَّد حسن آل ياسين، ط٢، دار الهلال، بيروت.

١١-**ديوان امرئ القيس**، ٢٠٠٤م، ت مصطفى عبد الشافي، ط٥، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٢-**ديوان البحتري**، ت حسن كامل الصيرفي، ط٣، دار المعارف، القاهرة.

١٣-**ديوان أبي تمّام** بشرح الخطيب التبريزي، ت مُحَمَّد عبده عزّام، ط٥، دار المعارف، القاهرة.

١٤-**ديوان حسّان بن ثابت**، ١٩٩٤م، ت عبده مهنا، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٥-**ديوان دعبل الخزاعي**، ١٩٨٣م ت عبد الكريم الأشتر، ط٢، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

١٦-**ديوان ذي الرمّة**، ١٩٩٥م ت أحمد حسن بسج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٧-**ديوان زهير بن أبي سلمى**، ١٩٨٨م، ت علي حسن فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٨-**ديوان أبي الشيص الخزاعي**، ١٩٦٧م، عبد الله الجبوري، مطبعة الآداب، النجف الأشرف.

١٩-**ديوان طرفة بن العبد** بشرح الأعلم الشنتمري، ٢٠٠٠م، ت دريّة الخطيب ولطفي الصقال، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٢٠-**ديوان أبي العتاهية**، ١٩٨٦م، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

٢١-**ديوان قيس بن الخطيم**، ١٩٦٢م، ت إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، ط١، مطبعة العاني، بغداد.

٢٢-**ديوان ديوان أبي نوّاس**، دار صادر، بيروت.

٢٣-**شرح ديوان المتنبي**، ١٩٨٦م، عبد الرحمن البرقوقي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت.

٢٤-**الشعر والشعراء**، ١٩٨٥م، ابن قتيبة، ت أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة.

٢٥-**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ١٩٩٢م، جابر عصفور، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢٦-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ١٩٨١م، ابن رشيق القيرواني، ت مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت.

٢٧-**عيار الشعر**، ١٩٨٥، ابن طباطبا، ت عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض.

٢٨-**كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، ١٩٥٢م، أبو هلال العسكري، ت علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت.

٢٩-**لسان العرب**، ابن منظور، ت عبدالله علي الكبير ومُحَمَّد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.

٣٠-**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ابن الأثير، ت أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة.

٣١-**مشكلة السرقات في النقد العربي القديم**، ١٩٥٨م، مُحَمَّد مصطفى هدّارة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٣٢-**المنصف للسارق والمسروق منه**، ١٩٩٤م، ابن وكيع التنيسي، ت عمر خليفة بن إدريس، ط١، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي.

٣٣-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ١٩٨٦م، حازم القرطاجني، ت مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٣٤-**الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري**، الآمدي، ت أحمد صقر، ط٤، دار المعارف، القاهرة.

٣٥-**الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء**، ١٩٩٥م، المرزباني، ت مُحَمَّد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

٣٦-**الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاضي الجرجاني، ت مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، بيروت.